

**UNIVERSITAT
JAUME·I**

**Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Departamento de Historia, Geografía y Arte
Castellón, 2010**

VICENTE LLORÉNS POY

VIDA Y OBRA

Tesis Doctoral

**Doctorando:
Jacinto Heredia Robres**

**Director de la Tesis:
Doctor Víctor M. Mínguez Cornelles**

ÍNDICE

<u>0. Introducción</u>	5
<u>1. La formación junto al maestro Ortells (1936 -1961)</u>	
1.1. Los pasos iniciales	19
1.2. Estudios académicos	31
1.3. Primeras exposiciones	54
<u>2. La consolidación como pintor (1962 - 1973)</u>	
2.1. Formación en el extranjero	97
2.2. Encargos y exposiciones	127
<u>3. La revelación como escultor (1974 - 1987)</u>	
3.1. Los monumentos del Centenario en Vila-real	155
3.2. Espiritualidad al desnudo	177
3.3. Perspectivas críticas	196
3.4. El “Cuaderno de los amantes”	211
3.5. La “Piedra de la Historia” de Castellón	237
<u>4 La plenitud como artista (1988 -2010)</u>	
4.1. Logros entre decepciones	259
4.2. Doctorado en la Universidad Complutense	266
4.3. La “Real Capilla” de San Pascual	276
4.4. Honores y reconocimientos	296
<u>5. Reflexión a modo de epílogo</u>	
La visión estética de Vicente Lloréns Poy	307
<u>6. Bibliografía</u>	329
<u>7. Apéndices</u>	
7.1. Catálogo de las obras	349
7.2. Selección fotográfica de obras	395
7.3. Álbum gráfico personal	455

0. Introducción

Justificación

En el momento de proponer ante la Universidad “Jaume I” de Castellón un tema para la redacción de la Tesis Doctoral, una vez superada la Diplomatura de Estudios Avanzados en el Departamento de Historia, Geografía y Arte de su Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, la elección por mi parte de aquel que se desarrolla en el presente trabajo académico: *Vicente Lloréns Poy, vida y obra* fue relativamente fácil, puesto que se trataba de una opción ya madurada desde tiempo atrás en función de diversos condicionantes y afinidades, tanto de orden material y práctico como de carácter personal, y en bastantes aspectos, combinando ambas cuestiones.

Es el primero el reconocimiento de la propia figura artística del villarrealense Vicente Lloréns Poy, falto todavía de un estudio biográfico que hiciera un recuento de su amplia labor en el ámbito de la plástica, desarrollada en las primeras etapas de su vida como pintor y una vez alcanzada la madurez como escultor de obras monumentales pero también de delicadas piezas de menor tamaño, incardinando esta actividad creativa en los sucesivos periodos de su trayectoria vital. Vicente Lloréns puede ser considerado, en ambas facetas de su labor estética, uno de los últimos artistas castellonenses, y cabría asimismo decir incluso valencianos por no hacer extensivo el supuesto a otros territorios, en mantenerse fiel a los presupuestos academicistas, ajeno aparentemente a las experiencias transitorias de las sucesivas vanguardias, aunque apreciándolas en sus valores innovadores y sin rechazar cuantas aportaciones estéticas y temáticas no entraran en contradicción con sus planteamientos esenciales de rigor formal y sinceridad expresiva.

A través de su intensa y fecunda relación con el también villarrealense José Pascual Ortells López, reconocido escultor e imaginero y profesor de Escultura Anatómica en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, Lloréns Poy puede ser considerado como el epígono de la extensa nómina de artistas valencianos de la primera mitad del siglo XX entre quienes se puede enumerar al propio Ortells, junto a Juan Adsuara, Octavio Vicent, José Capuz, Navarro Santafé, Rausell Sanchis o Beltrán Grimal y que tiene como nombre señero el de Mariano Benlliure y Gil, todos ellos polarizando su obra en la línea figurativa. El propio Lloréns Poy manifiesta la conciencia de esa vinculación ascendente al citar con frecuencia el hecho de haber entrado en contacto por primera vez con su mentor artístico José Ortells a la edad de siete años, los mismos que este tenía cuando dio sus primeros pasos en la escultura en el taller del imaginero local Pascual Amorós Vicent, quien también a una edad similar hizo prácticas de aprendizaje junto al valenciano José Aixà Iñigo, en este caso a finales del siglo XIX.

En cuanto a su faceta pictórica, Lloréns Poy entronca desde múltiples vertientes no tanto con el “levantinismo” tópico, con el que a menudo se pretende rebajar el enorme legado del maestro Joaquín Sorolla, sino en todo caso con la luminosa sensualidad mediterránea de sus paisajes y de sus figuras humanas, filtradas por la propia personalidad de Lloréns Poy a través de los sucesivos modelos de los artistas valencianos de las décadas iniciales del siglo XX en las que, tras las figuras esenciales de los Benlliure cabe citar a Gil Fillol, José Segrelles, Ramón Stolz, Genaro Lahuerta, Vicente Castell o Juan Bautista Porcar. La obra de Lloréns Poy, en ese dominio de lo figurativo, ha sido tratada y reconocida desde ámbitos muy diversos, pero parecía oportuno sistematizar las diversas etapas e influencias de sus trabajos pictóricos y escultóricos a través de un trabajo como el que en las páginas que siguen me he atrevido a realizar cumpliendo el primero de aquellos objetivos.

Sería el segundo de los condicionantes de mi elección temática aquello que pudiera denominarse el factor cronotópico, en este caso la facilidad para la comprensión del artista cuando es posible aproximarse a él al coincidir rigurosamente en el espacio y en el tiempo. Su residencia habitual en Vila-real, lugar de su nacimiento y del de quien redacta el presente trabajo, la no muy lejana coincidencia en la edad y por tanto en las experiencias vividas y en la apreciación espiritual de las mismas, permitían desde un planteamiento objetivo inicial que las posibilidades de lograr esta aproximación verídica a su persona y a su obra fueran mucho más plausibles que las que pudieran derivarse del análisis biográfico de un artista lejano en el espacio, y no digamos en el tiempo. La relación, sin embargo, con un sujeto de estudio vivo y activo, presenta también enormes dificultades, derivadas de los estados de ánimo, de la coincidencia de agendas y de presiones externas, e incluso de los avatares de la salud de una persona una vez superada la frontera de los setenta años, como era el caso de Vicente Lloréns Poy en el momento de iniciar la labor propuesta cuando, tanto él mismo como el Director del trabajo académico que ahora se ofrece, habían dado su visto bueno para emprender las tareas de recopilación de la información y de fijación de los datos.

La tercera de las motivaciones que condicionaron la elección del tema de trabajo fue indiscutiblemente la relación personal con Vicente Lloréns Poy a través de experiencias compartidas durante muchos años, unas veces en el plano genérico cultural, al haber sido los dos miembros simultáneamente del Consejo de Cultura de la Excelentísima Diputación de Castellón, en otras el intercambio de colaboraciones como en el caso de su participación en el consejo asesor durante las obras de rehabilitación del antiguo ermitorio de Nuestra Señora de Gracia de Vila-real, juntamente con el historiador José María Doñate y el Delegado Diocesano de Arte Sacro el doctor Ramón Rodríguez Culebras, mientras quien suscribe era Concejal responsable del área de Cultura del Ayuntamiento de Vila-real, y de manera recíproca haber colaborado con él

para documentar la reproducción fidedigna de la imagen titular de dicho ermitorio, talla medieval destruida durante la Guerra Civil, y nuevamente entronizada tras las obras de rehabilitación, o mi pertenencia a la Junta de Obras del Templo de San Pascual Baylón de Vila-real en el tiempo en que Lloréns Poy se hizo cargo de diseñar el retablo mayor de la Real Capilla, junto al sepulcro del santo y todas las obras complementarias. Un cúmulo pues de experiencias que habían sedimentado una relación, si no amistosa en el sentido estricto, al menos respetuosa por ambas partes y propicia para establecer la cordialidad necesaria para la elaboración del presente trabajo.

Proceso del trabajo

Para la profundización en la trayectoria vital y artística del autor la fuente inicial y más importante ha sido su propio testimonio oral, a través de largas sesiones de conversación convenientemente grabadas en soporte digital y a partir del estudio y análisis de las cuales pudieron surgir nuevos motivos de conversación y aportación de datos a nivel básico. Aun con el riesgo difícilmente evitable de la reiteración de determinados tópicos según los intereses o la capacidad de memoria selectiva de Lloréns Poy, estas sesiones orales constituyeron la base imprescindible sobre la que ir prendiendo y desarrollando los sucesivos aspectos de su actividad humana y estética. Por lo que respecta a sus primeros años, muchas de las evocaciones recogidas habían sido ya planteadas, aunque desde distinta perspectiva, en la redacción de su Tesis Doctoral en Bellas Artes sobre la figura de quien fue su orientador artístico José Ortells López, anécdotas sugerentes en muchos casos, pero en otros los escalones sobre los que fue ascendiendo la personalidad independiente de Vicente Lloréns. Cabe reconocer, sin embargo, que la distancia temporal difuminó en su memoria muchas de las situaciones que ha habido que recomponer posteriormente a partir de la recopilación documental, corrigiendo incluso la percepción que de ellas tenía el artista al cabo de tantos años.

El segundo paso del trabajo fue así el recurso a las fuentes hemerográficas, como las publicaciones periódicas castellonenses que, aunque alguna de ellas ya extinguida, siguen teniendo presencia en las Bibliotecas y los Archivos Municipales de Castellón y de Vila-real sobre todo. Por fortuna, también en lo que respecta a detalles menores de los años de juventud, fue el interés de su madre, la señora María Poy, el que ha permitido hacer acopio de datos extrayéndolos de los recortes de prensa que con comprensible instinto fue acopiando y que perduran todavía en el archivo personal del artista. Junto a ellos, ha sido posible localizar asimismo prácticamente la totalidad de los catálogos de las exposiciones realizadas tanto en diferentes lugares de España como en el extranjero, acompañados de bastantes de los comentarios al respecto de los críticos de arte en las secciones de la prensa diaria o en revistas especializadas, al igual que albaranes de depósito de las obras, liquidaciones de gastos, etc. con los que recomponer el historial expositivo desarrollado durante varias décadas.

La tercera de las fuentes consultadas ha sido la archivística, aparte de la ya citada documentación guardada por el propio autor, abundante en correspondencia personal y datos anecdóticos sobre las amistades cultivadas, incluyendo en ellas al entonces Príncipe de España, Juan Carlos de Borbón, al cardenal Vicente Enrique y Tarancón o al heredero de la corona búlgara Simeón de Coburgo-Sajonia, pero que afectan muy tangencialmente al objeto artístico de la investigación por lo que han sido solamente referidas como apoyo argumental y humano. Fuentes consultadas de mayor relieve han sido los Archivos administrativos municipales de las ciudades de Vila-real o de Castellón, los de las Academias de Bellas Artes de Valencia y de Madrid por lo que respecta a su historial de estudios, los del Monasterio de San Pascual Baylón de religiosas clarisas en Vila-real en lo que hace referencia al conjunto de sus obras en el interior y en el exterior de su Basílica y, en el caso de resultar muy dificultosa o imposible la consulta de documentos, por el traslado periódico

o depuración de fondos que llevan a efecto las Congregaciones Religiosas para las que realizó encargos pictóricos o escultóricos, recabando la información de los actuales responsables de dichos archivos o del testimonio de quienes lo fueron en años pasados en el momento de las obras.

La última fase del trabajo, previa a la redacción ordenada fue el análisis de la documentación gráfica, rescatando la mayor parte de imágenes de sus obras, incluso de sus procesos de elaboración, contrastándolas con los catálogos de las exposiciones de pintura, con los reportajes gráficos de la celebración de las mismas en las que se pueden apreciar su distribución, tamaño y apariencia, e incluso realizando el cotejo con otras imágenes de menor calidad, aparecidas en semanarios y publicaciones gráficas. Pese a su aparente importancia secundaria este último aspecto ha sido especialmente provechoso, al permitir la identificación de muchas obras que, una vez comercializadas y a disposición de compradores anónimos, no podían ser analizadas directamente y sobre todo cuando, en épocas de reiterativa temática como pueden ser los paisajes o los desnudos, la falta de definición de sus títulos ha podido ser suplida con la explicación iconográfica de las pinturas a partir de esta documentación fotográfica por mínima que haya sido.

Una vez recopilado, interpolado cronológicamente y registrado todo el material, el último paso fue la redacción práctica del trabajo, realizada bajo las orientaciones del Director de la Tesis en varias etapas y aun con importantes interrupciones debidas a causas personales o a la aparición de nuevos elementos de interés que pudieran hacer variar partes del material ya redactado hasta alcanzar una síntesis suficientemente coherente que estableciera de manera organizada la panorámica de la vida y la obra de Vicente Lloréns Poy a lo largo de más de medio siglo de actividad.

Estructura del trabajo

Manteniendo en lo posible una hilazón cronológica, el trabajo ha quedado distribuido en cuatro partes esenciales. La primera de ellas “De la mano del maestro Ortells” intenta reflejar las primeras etapas del despertar de su vocación artística, el encuentro con quien sería su principal mentor, la formación académica en las Escuelas de Bellas Artes de Valencia y de Madrid, y las primeras exposiciones públicas, hasta llegar a la desaparición de Ortells en noviembre de 1961.

El segundo de los bloques “La consolidación como pintor” hace referencia al período de intensa labor pictórica, en primer lugar como retratista, pero también como excelente paisajista y finalmente en el encuentro de su línea más personal en la representación de la figura humana al desnudo, a la vez que se hace referencia a sus estancias en Italia y Francia en donde completa su formación estética abriéndose a nuevas formas y temas.

En el tercero, “La revelación como escultor” se muestra el comienzo de su vertiente como escultor monumental hacia 1973, mientras sigue en Madrid desarrollando experiencias en el campo pictórico, pero cada vez más absorbido por los encargos de grandes obras públicas que culminarán con la realización de la “Piedra de la Historia” en Castellón, en junio de 1987, mientras se difunde su labor de colaboración con el escritor Francisco Umbral en la carpeta de láminas acompañadas de textos literarios recogidas bajo el título general de “Cuaderno de los amantes” en 1978.

La etapa final de la biografía, cuando Lloréns Poy ha abandonado la vida en la capital y centra su existencia en su casa estudio de Vila-real, en donde forma una gran colección de arte sacro, está recogida bajo el epígrafe de “La plenitud como artista” y marca la culminación de su vida académica en la Universidad Complutense con su Tesis sobre el maestro Ortells, en unos años en los que se alternan interesantes realizaciones escultóricas con la frustración de algunas otras que no acaban

de ver la luz, para acabar con la que podría ser considerada su obra cumbre, aquella para la que Vicente Lloréns Poy parecería predestinado: la realización de la nueva Real Capilla en el templo de San Pascual Baylón de Vila-real, mausoleo en el que se incluyen el sepulcro del santo, el gran retablo frontal, la serie de paneles laterales y, finalmente, unos años más tarde, el monumento público al Santo en la plaza frente a la Basílica villarrealense.

Un último apartado de carácter conclusivo, reflexiona sobre las características más personales de sus obras, sus trazos más significativos, apoyándose en algunas de las declaraciones hechas por Lloréns Poy a los medios de comunicación expresando su visión abierta sobre el quehacer estético, pero manteniéndose firme en sus puntos de vista más ortodoxos, sin dejarse llevar por las variables tendencias plásticas con las que convivió. Se cierra el trabajo con una amplia selección bibliográfica de carácter general acompañada por otra específica sobre Lloréns Poy y su obra desde el punto de vista de analistas y críticos de arte, una aproximación a su extenso catálogo que abarca más de trescientas obras pictóricas y más de sesenta escultóricas entre piezas de pequeño y de gran tamaño, además de diversos diseños a los que cabría añadir una gran cantidad dispersa de apuntes, bocetos, dibujos preparatorios, etc. Por último una selección gráfica de su obra y de diversos momentos de su actividad pública deja testimonio de las características de las primeras y de su trayectoria humana con las últimas.

Agradecimientos

En el transcurso de la elaboración de este trabajo académico han sido muchas las personas a las que debo agradecer su colaboración, sus indicaciones y sus aportaciones pero sobre todos ellos debo dejar constancia de mi reconocimiento a Vicente Lloréns Poy por haber permitido acceder a tantos detalles de su vida y de sus obras, sus

matizaciones y recuerdos, esperando que el resultado final pueda estar a la altura de sus expectativas, tantas veces comentadas.

Y junto a él, es justo y evidente que debo un agradecimiento especial a quien ha dirigido el presente trabajo, el doctor Víctor Mínguez Cornelles, a quien admiro por su erudición, competencia y afabilidad desde las clases que seguí con él en el programa de Doctorado, por su paciencia en escuchar la exposición de mis dificultades, sus constantes atinados consejos para llegar a resolverlas y sacar provecho de ellas, y sus permanentes palabras de ánimo en cada momento durante el largo camino de la redacción.

Faltaría también a la cortesía si no hiciera constar aquí la labor de apoyo que he encontrado en personas como Ricardo Ramos Carbó buen conocedor del caótico archivo personal del artista, siempre pronto a ayudarme a localizar cuanto necesitaba, o a los funcionarios de los distintos archivos consultados en especial José Miguel Moliner del Archivo Municipal de Vila-real y a Esther Peset, secretaria de la Alcaldía villarrealense, por la resolución de las a menudo complicadas gestiones burocráticas.

Y a mi familia, mi madre, que espera con ilusión verme coronar una dedicación al estudio iniciada hace tantos años, siempre compaginada con la actividad laboral, a mis hijos David, Sara y Ester, para quienes confío que este esfuerzo sirva de ejemplo y referente en su vida, y sobre todo a Sari Pitarch Font, mi esposa, por su comprensión y sus expresiones de aliento, su cariñoso desvelo y su generosa entrega que me han permitido, cuando parecía que todo estaba ya resuelto con mi Licenciatura en Filología Hispánica y mi trabajo como profesor de Lengua y Literatura Españolas, satisfacer nuevas inquietudes con una Licenciatura en Historia y la realización del presente trabajo académico que la culmina en el ámbito del Arte.

1. La formación junto al maestro Ortells
(1936 – 1961)

1.1. Los pasos iniciales

El miércoles 19 de agosto de 1936, el día del nacimiento de Vicente Lloréns Poy en la casa familiar de la calle Santa Clara de Vila-real, a las nueve y media de la mañana, todavía continuaban humeando, apenas a un par de manzanas de distancia, las ruinas del convento y la iglesia de San Pascual Baylón, una de las más ricas muestras del barroco valenciano, incendiados por milicianos anarquistas seis días antes, en las primeras convulsiones de la guerra civil española.

Entre las anécdotas más frecuentes relatadas por Lloréns Poy se encuentra la de presumir de haber podido estar en el interior de aquel templo que no pudo conocer de forma directa pero sí antes de haber nacido, cuando su madre embarazada asistió a la última de las misas que allá se celebraron. Difícilmente cabía suponer entonces que aquel recién nacido, en momentos tan difíciles de la vida española, iba a emprender una trayectoria artística que culminaría trazando y modelando el nuevo retablo y el nuevo sepulcro de San Pascual, que en aquellas horas había sucumbido pasto de las llamas hasta no quedar piedra sobre piedra.

La comadrona que había sido convocada para asistir al parto tuvo que vencer la resistencia de los milicianos que vigilaban el entorno del templo hasta conseguir que le permitieran el acceso al hogar de los Lloréns, a base de su energía personal, la justificada urgencia de la tarea que debía atender y en especial, al hecho de ser reconocida por algunos de los presentes por sus tendencias izquierdistas. Al cabo, pudo llegar hasta la casa y ejercer hábilmente su labor sanitaria e incluso, acompañando los deseos tradicionales de los padres de la criatura en previsión de los

acontecimientos que pudieran sobrevenir, colaborar en la realización de un improvisado bautismo cristiano al recién nacido. La siguiente semana, a la vista del cariz violento de las actuaciones que se iban desarrollando en la ciudad, Antonio y María, los padres de Vicente, tomaron a este y a su hermano Antonio, de seis años de edad, y marcharon a refugiarse en una casa de campo propiedad de la abuela materna en el término municipal de Onda, en el paraje conocido como “el Sitjar”, esperando que la tensa situación producida a consecuencia del frustrado golpe de Estado militar se normalizara en algún sentido que les permitiera regresar y recuperar su normalidad cotidiana en Vila-real.

La ciudad, de unos veinte mil habitantes, acogía todavía entonces una población dedicada de forma mayoritaria a la agricultura, en especial el cultivo de los agrios, tras el gran esfuerzo realizado por los campesinos villarrealenses desde finales del XIX en la conversión en terrenos de regadío de muchas extensiones incultas por medio de la apertura de pozos de riego, pero que también crecía económicamente con las industrias relacionadas con la producción agraria: manipulación del fruto con destino a la exportación, fabricación de papel, tachuelas, cajas de madera para el envasado del producto, y aun algunas otras de manera incipiente o artesanal, como las textiles y alpargateras, o las destilerías de aguardientes. La libertad de asociación había permitido el florecimiento de agrupaciones sindicales y políticas de muy variada tendencia, cada una de ellas promotoras de actividades de formación y de reivindicación social entre sus miembros, algunas de las cuales como la Unión General de Trabajadores o el Círculo Obrero Católico, con fuerte implantación y diversificación de acciones en la economía, en la beneficencia o en la formación ideológica.

Núcleo de pujante vida religiosa focalizada en numerosas asociaciones y congregaciones piadosas y en el referente del Templo Sepulcro de San Pascual, la población había dado también un

importante salto cualitativo en el orden asistencial y cultural durante los años de la Segunda República, y tanto los Casinos recreativos como las entidades de tipo musical y teatral habían vitalizado la vida ciudadana y promovido la edificación de diversas sedes sociales a las que se sumó el impulso de entidades financieras de ámbito local como la Caja de Ahorros de Vila-real o la Caja Rural Católico Agraria, convocando para ello a destacados arquitectos como Eugenio Cendoya, Luis Ros de Ursinos, José Gimeno Almela o Vicente Traver Tomás, que habían ido modificando y modernizando el paisaje urbano.

La vida cultural de Vila-real en las tres primeras décadas del siglo tenía modelos clave en las figuras del guitarrista Francisco Tárrega (fallecido en 1909); el artista José Pascual Ortells, premio Nacional de Escultura en 1917; el compositor José Goterris Sanmiguel, autor del Himno de la ciudad y de una ópera en colaboración con Jacinto Benavente; el prolífico escritor y fotógrafo Carlos Sarthou Carreres; el erudito filólogo Manuel Rius Arrufat, el historiador Ramón de María, o el científico Pascual Nácher Vilar, catedrático en la Universidad de Granada. Pero también en una prometedora pléyade de jóvenes pintores como Francisco Gimeno Barón o José Gumbau, escritores como Angelina Abad o Benito Traver, e incluso representantes de la tradición imaginera como Pascual Amorós Vicent, discípulo de Aixa, y en cuyo taller artesanal se formaría a su vez un buen grupo de tallistas y escultores como Pedro Gil, Julio Fuster o el propio escultor José Ortells.

Como en tantas otras partes, todo ello va a quedar trágicamente interrumpido con el estallido de la guerra y los agitados años del conflicto con sus consecuentes efectos de liberación de odios personales, de represión y de persecuciones y crímenes por causas ideológicas. Aunque Vila-real se mantiene de hecho al margen de las zonas de combate directo, padece duramente la muerte de muchos de sus vecinos en el frente o en absurdas represalias y cuando, en junio de 1938, es ocupada por las tropas

franquistas soporta un fuerte bombardeo por parte del ejército republicano en retirada, que causa graves desperfectos en las construcciones del centro de la ciudad, afectando incluso a la torre campanario de la iglesia Mayor y provocando un gran número de víctimas humanas. Cuando la familia Lloréns regresa de su refugio en la finca del Sitjar, el panorama general resulta desolador pero la necesidad de recomponer en lo posible la normalidad de la vida cotidiana se impone sobre la negra perspectiva de una prolongada posguerra con todas sus secuelas de hambre y de miseria.

Vicente Lloréns Poy recibe formalmente el bautismo el día 31 de julio de 1938, de manos del franciscano Bernardino Rubert Candau¹. El padre, Antonio Lloréns Notari, que se manifiesta personalmente implicado en los círculos del tradicionalismo local, vuelve a poner en marcha la pequeña industria de serrería y carpintería en la que con varios operarios trabajaba en la fabricación de cajas de madera con destino a los almacenes de elaboración de los productos naranjeros. La madre, María Poy Meseguer, administra una pequeña tienda de productos ultramarinos en el domicilio familiar, mientras que el hermano mayor, Antonio, acude a sus tareas escolares en el Colegio “Vázquez de Mella” muy próximo a su casa. El pequeño Vicente, por su parte, debido a las ocupaciones de la madre es atendido con frecuencia por una íntima amiga de la familia, la señora Ana María Sos, que lo distrae llevándolo a la alquería que tiene en el camino de la Ermita, junto al pozo de riego de San Roque, popularmente conocido como el “dels atrevits” por haber sido el primero de los que fueron excavados en busca de aguas subterráneas para el riego de los nuevos campos puestos en cultivo y como homenaje a los labradores que acometieron esforzadamente esta iniciativa.

Así transcurre hasta que al alcanzar la edad adecuada Vicente se une a su hermano en el centro escolar al que también la voz

¹ Libro de bautismos nº 34 del Archivo Parroquial de la iglesia Arciprestal de San Jaime de Vila-real. Años 1936-1938. Año 1938, registro 106.

popular villarrealense continua llamando, pese a la imposición oficial del nombre del ideólogo carlista, como el “de la huerta” por el entorno en que fue edificado. En sus ratos de juego, en vez de participar en las correrías de los vecinos y compañeros, el muchacho se las ingenia para tomar barro del fondo de la pequeña acequia de riego que corre al aire libre por el barrio, y con innata vocación, se entretiene de forma autodidacta en modelar menudas figurillas y relieves. Otras veces, con el fin de mejorar la calidad, solicita pequeñas cantidades de arcilla en la alfarería de Galindo, no lejana a su casa, o barro del huerto de sus padres que le aporta, húmedo y limpio, el aparcero familiar José Peset.

En vísperas de iniciar el segundo curso de su asistencia a aquella escuela, el maestro Florentino Pérez Lizondo, que colabora en su tiempo libre como contable en el negocio de serrería del señor Antonio Lloréns, propone a este trasladar la matrícula de ambos hermanos al colegio en donde él trabaja, el Grupo Escolar “Cervantes”, llamado por el vecindario el “del cedre” al igual que denomina la nueva avenida de expansión urbana abierta en tiempos de la República y en la cual había sido erigido el edificio en tiempos de la Segunda República. Es allí en donde otro de los profesores, don Joaquín Trullenque percibe la habilidad de Vicente en las actividades plásticas y no sólo lo estimula en la realización de trabajos en este sentido sino que, con el permiso de sus padres, le acompaña un día al taller del imaginero Pascual Amorós², a quien le unía una veterana amistad.

Amorós es ya un hombre anciano en el año 1942, que fallecería apenas al año siguiente, y Vicente acaba de cumplir apenas los seis años cuando se produce ese primer encuentro, pero al contemplar el polvoriento taller del artesano en la calle Bayarri, la acumulación de papeles con diseños, de materiales diversos, de los fragmentos de imágenes

² FRANCÉS CAMÚS, JOSEP M. et al. *Amorós, Fuster, Gil, escultors vila-realencs*. Ayuntamiento de Vila-real. 2001.

religiosas que le han sido encomendadas al maestro “Pasqualet” para su restauración debido a los desperfectos sufridos en los avatares y estragos de la reciente guerra, y especialmente al contemplar el trabajo de los aprendices del tallista, sus ojos se abren hacia un objetivo vocacional que le iba a perdurar durante toda su existencia. En muchas otras ocasiones volvería por su cuenta a visitar el obrador de imaginería y a observar las manipulaciones de talla o de repintado que allí realiza con sus colaboradores el experimentado escultor, pero el fallecimiento de este impide que las expectativas del muchacho de incorporarse alguna vez para aprender con él los secretos del oficio puedan tener perspectivas de continuidad.

Su demanda de formación motiva que sus padres lo conduzcan entonces a la academia de dibujo que tiene abierta en la calle Mayor doña Concha Beltrán³, alumna y continuadora a su vez de la academia del pintor Juan Bosch⁴ a principios del siglo. En sus clases nocturnas, muchos aficionados locales entretienen su ocio aprendiendo a manejar el lápiz y los carboncillos, con el pintado de tapices, cintas y abanicos, o copiando al óleo láminas de pintores clásicos, pero estas rutinarias actividades no colman los intereses de Vicente que procura fuera de allí continuar por su cuenta realizando modelados en barro o improvisados diseños pictóricos sobre viejas telas para conseguir los cuales recurre a prepararse él mismo los pigmentos mezclando en diversos aceites añil, blanco de España, betún, azafrán o pimentón que toma de la tienda de comestibles de su madre, hasta conseguir los matices que le interesan.

Será la vieja amiga de la familia Lloréns, la señora Ana María Sos, quien tomará una iniciativa que dará al fin cauce

³ SAMBLÁS ARROYO, HERMINIA. *Pintoras en Castellón, 1900 – 1936*. Diputación de Castellón. 2003.

⁴ El pintor decorador Juan Bosch Pons, nacido en Villanueva de Alcolea y más tarde reputado crítico de arte en Barcelona, fue el autor entre otras de las pinturas murales y en el techo del Salón de Sesiones de la Comunidad de Regantes de Vila-real, y padre asimismo del notable pintor y diseñador de moda Fernando Bosch Tortajada.

satisfactorio a las aspiraciones artísticas de Vicente. Años atrás, en su juventud, Ana María había amadrinado a una criatura en la celebración de un bautismo del que había sido a la vez padrino el ya destacado escultor José Ortells, con motivo del cual, y a pesar de la distancia y de las circunstancias personales de cada uno, había permanecido entre ambos una cierta corriente de simpatía y de amistad. Ortells, que a la sazón era ya catedrático de Escultura Anatómica en la Academia de Bellas Artes de Madrid, residía habitualmente en la capital, pero durante las temporadas veraniegas acudía con su familia a ocupar el hospedaje que el Ayuntamiento de la ciudad le había facilitado en el ermitorio de Nuestra Señora de Gracia junto con algunas dependencias municipales que el artista utilizaba como estudio para ir atendiendo las demandas que le llegaban de parte sobre todo de asociaciones piadosas que requerían sus servicios para reponer con nuevas imágenes sus capillas o ceremonias procesionales.

Fuera de esos meses de vacaciones académicas era difícil entablar contacto con el escultor, pero la señora Sos, al tener conocimiento de que, aun siendo principios del invierno, Ortells iba a pasar unos días en el domicilio de un sobrino suyo, el hojalatero Rodrigo Viñes, solicitó la posibilidad de mantener una entrevista con aquel y tomando consigo al pequeño Vicente y una caja repleta de sus dibujos y de las figuras y relieves que había ido modelando en barro, se presentó ante él ofreciéndole la muestra de las habilidades del muchacho⁵. Ortells, gratamente impresionado por la habilidad e intuición demostrada en sus obras por el chico, le dirigió palabras de aliento y le invitó a visitarle de nuevo algunos meses después cuando regresara a Vila-real a disfrutar de los meses de verano.

⁵ En esta y en otras situaciones anecdóticas del periodo dejó constancia de los recuerdos personales de Vicente Lloréns, evocados igualmente en su Tesis Doctoral *El escultor Ortells: vida y obra de un maestro*. Universidad Complutense. Madrid. 1990.

A principios de julio de 1944, Vicente Lloréns se presenta en la hospedería de la ermita de Nuestra Señora de Gracia en cuanto sabe que la familia de Ortells ha llegado de Madrid para dar comienzo a sus vacaciones, recordando al maestro la convocatoria que le había ofrecido meses atrás y con la aspiración de poder continuar acudiendo a menudo a aquel sencillo estudio municipal para observar los trabajos que estaba realizando y con la aspiración de convertirse en su incipiente alumno. El escultor, conmovido con el joven artista, aceptó su compañía, pero advirtiéndole a Vicente, con gran decepción por parte de este que ya se había forjado sus propios planes de acción, que debía olvidar cuanto hasta entonces pudiera haber hecho y observado y de que, si quería acudir a trabajar con él, tendría que empezar totalmente de nuevo el camino, manejando el lápiz desde los primeros trazos según sus indicaciones.

Durante los tres veranos que se sucedieron, los lazos entre el escultor y su nuevo pupilo se fortalecieron en la disciplina diaria. La relación amistosa entre la familia Lloréns y la de don José Ortells se consolidó de manera sincera, y aunque los padres de Vicente se brindaron a agradecer económicamente la valiosa dedicación docente del maestro con algún tipo de compensación, este no aceptó nunca este tipo de ofrecimiento, antes bien asumió con generosidad su papel de tutor y orientador de las habilidades artísticas del joven aprendiz, frecuentando su casa con una confianza absoluta. Cada tarde, Vicente Lloréns cubría en bicicleta los poco más de dos kilómetros que separan la población del recodo del río Mijares en donde se halla enclavado el ermitorio, residencia estival de Ortells. A la hora de la siesta iniciaban sus sesiones prácticas en las que el escultor aconsejaba a su alumno en la práctica incansable del dibujo, desde el trazado de rectas y curvas a mano alzada hasta la representación de elementos naturales y la composición. Cuando el dominio del dibujo se hizo suficiente, Ortells encargaba al muchacho la realización de láminas en su casa, que luego pasaban a ser minuciosamente repasadas y corregidas por él señalando los errores y dándole consejos para las sucesivas labores. Todavía

quedaba tiempo para realizar juntos paseos por las orillas del río y para dedicar algún rato a la pesca, actividad a la que el escultor era muy aficionado, y de la que la serie de bocetos juveniles que Vicente Lloréns recopiló en su colección particular dejan excelente testimonio, a la par que muestran en cada una sus progresos como dibujante.

Recién cumplidos los diez años, a finales de agosto de 1946, Vicente recibe de su maestro veraniego un consejo riguroso. No son suficientes esos encuentros anuales, ni tampoco el trabajo independiente que continua practicando por su cuenta a lo largo del curso. Se hace necesaria la sistematización de los conocimientos si quiere progresar más allá de estas experiencias iniciales y, por tanto, cabía hablar con sus padres recomendándoles la matriculación en la Escuela Elemental de Trabajo de Castellón, en la sección de Artes y Oficios, para asistir a las clases nocturnas de dibujo, pintura y escultura, impartidas por profesorado de nivel, entre el que se encontraban por ejemplo durante aquellos cursos los escultores Joaquín Michavila y Tomás Colón. Los padres de Vicente asumen este sacrificio económico, que lo es todavía más para él, pero con sorprendente constancia para un muchachos de su edad, una vez terminadas las sesiones escolares, empieza a tomar a diario el autobús de línea que une las dos ciudades y se desplaza a Castellón para asistir a las clases y luego, tras cenar y pernoctar en casa de unos conocidos de su familia, en una portería de la plaza Huerto de Sogueros, volvía de buena mañana en el autobús para incorporarse a las tareas de la escuela situada en el paseo “del cedre”.

No satisfecho aún con ello, Ortells indica la conveniencia de que también en el tiempo libre, fines de semana o vacaciones, Vicente no pierda su ritmo de aprendizaje, por lo que lo encomienda a dos de sus amigos y compañeros en Vila-real, el pintor Francisco Gimeno Barón⁶ y el

⁶ GASCÓ SIDRO, ANTONIO J. *Gimeno Barón. La intesa visión del natural*. Generalitat Valenciana. 2006.

imaginero Pedro Gil⁷, para que pueda hacer prácticas con ellos a lo largo del curso. Con Gimeno trabaja en el manejo de los colores y en la composición en el lienzo, y con Pedro Gil, que en 1949 abandonaría su oficio de artesano tallista para ingresar en la Compañía de Jesús, Vicente aprende las labores de restauración de esculturas en las que aquel continuaba y completaba muchas de las obras dejadas sin terminar por su maestro Pascual Amorós, e incluso con el tiempo se atreve con alguna pieza propia imitando las tallas que ve realizar, como una pequeña imagen de Santa Bárbara, en madera policromada, que obsequiará a los vecinos de la calle del mismo nombre en Vila-real y que durante medio siglo estos tendrán depositada en una hornacina devocional en la fachada de una casa del barrio, en la que centran los festejos populares anuales que celebran en su honor.

La primera manifestación pública de los resultados de este aprendizaje artístico de Vicente se puede encontrar, quizá como una premonición de aquello que acabaría siendo una de sus realizaciones más completas y conseguidas, en la portada del boletín mensual “San Pascual”, órgano de difusión de las obras de reconstrucción del antiguo templo alcantarino. En el número de mayo de 1949 aparece la siguiente reseña:

“Futuro artista.

En el presente número publicamos en la portada una copia del verdadero retrato de San Pascual Baylón, lienzo que se conserva en su pueblo natal de Torrehermosa, que ha copiado para nuestro Boletín el villarrealense Vicente Lloréns, de 13 años de edad. Del mismo joven es la reproducción de la antigua imagen del Santo que se veneraba en la sacristía de la Capilla de San Pascual. Felicitamos al

⁷ HEREDIA ROBRES, JACINTO. *Pedro Gil s.j., escultor*. Compañía de Jesús. Provincia de Aragón. Ed. Ateneu XXI. 2004.

joven Lloréns por sus dotes artísticas puestas al servicio del Santo, y le auguramos un porvenir de clamorosos éxitos”⁸.

Poco hubiera podido imaginar el redactor de la escueta nota informativa cuánto camino en este sentido le esperaba al joven ilustrador. Mientras eso llega, Vicente continua frecuentando la residencia veraniega de Ortells durante las semanas en que este pasa sus vacaciones villarrealenses. Allí le ayuda, en el viejo comedor de autoridades del ermitorio, que el municipio le ha cedido para sus trabajos, a construir armazones para las imágenes, a amasar el barro, a montar las figuras, a vaciar los modelos en escayola, e incluso a posar para él, en concreto para los ángeles que debían soportar la urna relicario con los restos de San Pascual ⁹que iban a ser instalados en el interior de la antigua celda del santo, en el proceso de rehabilitación que se estaba llevando a cabo, recomponiendo los maltrechos restos del convento del Rosario e impulsando la erección de un nuevo templo. Esta obra de Ortells será más tarde transformada en custodia de exposición eucarística permanente, en el altar Mayor del templo basilical, cuando culminan las obras de restauración y se procede a su reinauguración el 17 de mayo de 1992, en una iniciativa propuesta por Vicente Lloréns.

Como alumno de la Escuela Elemental de Trabajo de Castellón, en dónde coincide con otros jóvenes estudiantes de arte procedentes de Vila-real, como Juan Nicomedes o Rosendo Esteller, entre otros, o con el también hoy prestigioso Juan García Ripollés, viaja a Barcelona los días entre el 8 y el 13 de junio de 1951, para participar en la “II Exposición Nacional de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos” en la que el colectivo de estudiantes castellonenses obtiene el Diploma de Mérito

⁸ *San Pascual, boletín Pro Templo Votivo Eucarístico Internacional de San Pascual*. Villarreal, mayo 1949.

⁹ Testimonio personal de Vicente Lloréns Poy, aunque en su Tesis Doctoral afirma que fue una hija del ermitaño de la Virgen de Gracia.

entre los ciento cuarenta y cinco grupos participantes¹⁰. En octubre de ese mismo año Vicente participa con notable éxito en el concurso exposición convocado por la “Delegación Provincial de Educación y Descanso” en el que se le adjudica por decisión unánime del Jurado el Primer Premio de Escultura¹¹, dotado con trescientas pesetas por su obra titulada *Maribel*, así como uno de los accésit en la sección de Pintura por la presentada bajo el lema *Paisaje de Luz*¹². La prensa provincial destaca también al dar la noticia: “Los bodegones de Vicente Lloréns, con detalles de consumado maestro que contrastan con la ingenuidad gráfica de la firma”, y en la crónica “Notas de Arte” que firma Gonzalo Puerto no se ahorran los elogios para el incipiente artista:

“En nuestro número de ayer, dábamos cuenta de la exposición abierta en los locales de la C.N.S. de obras realizadas por alumnos de la Escuela provincial de Trabajo, llamando poderosamente la atención lo expuesto por el joven villarrealense de 14 años de edad Vicente Lloréns Poy.

Hoy nos complacemos en hacer público el éxito de dicho artista al ingresar con la máxima puntuación en los exámenes recientemente celebrados en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos en Valencia. La carrera artística de este jovencito es brillantísima, pues en ella figuran triunfos como son Matrícula de Honor en esta escuela de Artes y Oficios (...).

Al felicitar a Lloréns Poy por su brillante ingreso, que a no dudar habrá de ser un paso de la máxima

¹⁰ *Mediterráneo*, 2 de octubre de 1951. “Una interesante exposición de la Escuela de Trabajo: Los trabajos de Lloréns Poy, muchacho de 14 años, natural de Villarreal, el cual se ha revelado como un extraordinario artista, tanto en pintura como en escultura”.

¹¹ Obtuvo el accésit de Escultura el joven castellonense José Alicart. El primer premio de pintura fue adjudicado a Juan José Silvestre y el segundo a José Sabat, ambos de Castellón, mientras que los accésit fueron concedidos a los villarrealenses Rosendo Esteller y Vicente Lloréns. *Mediterráneo*. 5 de octubre de 1951.

¹² *Mediterráneo*, 4 de octubre de 1951.

importancia en su prometedora carrera artística, no queremos dejar pasar la oportunidad para hacer lo propio con su paisano, el gran escultor D. José Ortells, quien con sus acertadas enseñanzas y sabios consejos le ha orientado por el camino del Arte donde como se acaba de ver es una promesa que esperamos se convierta en una feliz realidad ya que se le ven condiciones más que suficientes para llegar a su consagración definitiva”.¹³

1.2. Estudios académicos

Vicente Lloréns, en efecto, a pesar del inconveniente de su corta edad, pero con la inteligente supervisión de su mentor José Ortells, que consiguió vencer la natural resistencia de los padres del muchacho, había superado con suficiencia el examen de acceso a la Escuela de Bellas Artes, dependiente de la Academia de San Carlos de Valencia, antes de cumplir los quince años. Para alojar en la capital al joven estudiante, Ortells pidió colaboración a su bien amigo el escultor Carmelo Vicent¹⁴, en aquellos momentos Catedrático de Talla Escultórica en la propia Academia y al hijo del cual, Salvador Octavio, el artista villarrealense había ayudado de forma considerable en su carrera mientras estaba estudiando en la Academia de Madrid.

Lloréns fue de esta manera alojado como pensionista en el domicilio particular de una vecina de la familia Vicent, doña Valeriana, una viuda de militar que tenía su piso en la misma planta en la

¹³ *Triunfo de un precoz artista villarrealense*, ibídem, 3 de octubre de 1951.

¹⁴ Carmelo Vicent Suria (1891-1957). Escultor y artista fallero. Destacado maestro imaginero. Premio Nacional de Escultura en 1934. Primera Medalla en 1941.

que vivían los escultores¹⁵, en la calle de la Visitación, de forma que el estudiante estuvo prácticamente conviviendo con ellos y el resto de su familia durante los tres cursos académicos que siguió en la capital valenciana, recibiendo el calor de su afecto. El taller escultórico de imaginería de Carmelo Vicent estaba instalado muy cerca de las torres de Serranos, junto al cauce del río Turia, y desde allí iba el joven Vicente a diario a las clases de la escuela de Bellas Artes, mientras que por las tardes ayudaba a los artistas en las tareas escultóricas que tenían encargadas, colaborando con ellos en tareas menores de pulido y limpieza, pero haciendo de esta manera unas prácticas profesionales y estéticas de primer orden.

El maestro Ortells, se encuentra trabajando en Madrid en diversos encargos, como el monumento a los Caídos encargado por el Ayuntamiento de Vila-real, la “Virgen del Amor Hermoso” adjudicada por concurso para el Colegio Mayor San Pablo de Madrid, o el Ángel de la Victoria en la clave del Arco de Triunfo de la Ciudad Universitaria madrileña, no deja de mantener contacto con su joven discípulo supervisando su actividad. Todas estas labores le son relatadas en la carta que, en vísperas de la Navidad de 1951 le escribe, en carta timbrada en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, de la que era Catedrático:

“Mi querido discípulo Vicente: Como supongo estarás ya con tus queridos padres te escribo ahí. Perdóname no te escribiese antes pues he estado preocupado por muchos asuntos, y unas veces disgustado, otras ocupado, otras sin ganas de escribir, pero sin olvidarme nunca de que te debía carta, se fueron pasando los días...

¹⁵ Según el carnet de la Escuela de Bellas Artes del curso 53-54, la residencia de Lloréns estaba en la calle Visitación, nº 2, 3º, frente al domicilio particular de los Vicent.

... Y tú ¿has trabajado mucho? Cuéntame todo cuanto has hecho y qué dicen los profesores. Podría ser fácil que a mediados de Enero próximo hiciera yo un viaje a esa. Recibe un fuerte abrazo de tu maestro que añora no tenerte a su lado”.¹⁶

Su atención a los progresos académicos de Vicente Lloréns es constante, así como la frecuencia de los consejos con los que orienta los pasos creativos de su joven amigo. Así, cuando a la vista de las capacidades creativas del muchacho, la Asociación Musical de Vila-real “Rondalla Tagoba” le encarga una representación al óleo de la figura del guitarrista Francisco Tárrega, Ortells no tarda en escribirle instándole sobre sus planes de trabajo:

“Respecto al boceto de Tárrega no tengas prisa en hacer bocetos; cuando conozcas bien la forma humana en todos sus detalles será hora de ir pensando en hacer composiciones. Ahora a estudiar”.¹⁷

La confianza establecida entre los dos artistas, el consagrado y el incipiente, rebasa los límites de la docencia estética para incluirse en un trato amistoso que llega a la máxima familiaridad:

“Mi querido discípulo Vicente, estoy trabajando mucho en la Virgen del Amor Hermoso, pues me he encontrado que las carnes sólo estaban sacadas de puntos y hay que quitar mucha madera para terminarlas. Así que figúrate el trabajo que me está dando tallar y acabar todo el Niño Jesús, la cara y las manos y pies de la Virgen. Y como

¹⁶ Carta autógrafa de José Ortells, de fecha 20 de diciembre de 1951. Archivo personal de Vicente Lloréns Poy.

¹⁷ Idem, de fecha 13 de abril de 1952. Archivo personal de V. Lloréns Poy.

hay que trabajar en el bloque, y no sueltas como se hace por ahí, no te digo la gimnasia y el esfuerzo que hay que hacer.

Ahora otra cosa: Te suplico vayas al Hotel Dos puertas y preguntes si recogieron un paquete que contenía un par de medias, pues se lo dejó olvidado D^a Teresa. La habitación que teníamos era la 14, los demás datos ya se los darás tú. Si te lo dan lo conservas y ya lo recogeré yo cuando vaya a esa.

Sin más, un abrazo, que te conserves bien, que trabajes mucho y saluda a D. Carmelo y a D. Salvador”.¹⁸

“Antes que nada mi más cordial felicitación por tus éxitos, que en parte también son míos, por haber sido yo tu maestro”.¹⁹

“Mi querido discípulo Vicente: Tus cartas tan cariñosas me conmueven mucho, pues en ellas me demuestras una vez más profundo afecto hacia mí y que correspondes al que yo he puesto en ti por todas tus buenas cualidades. Que trabajes mucho, en lo que sea; pintura, escultura o las dos cosas a la vez, que siempre te serán útiles. Saludos afectuosos a tus padres, a tu hermano y para ti un fuerte abrazo de tu maestro y amigo”.²⁰

Tras haber finalizado el Curso Preparatorio (1951-1952), durante el cual, entre otras materias, obtiene las calificaciones de Sobresaliente en las asignaturas de “Coloración” y “Modelado”²¹, el patronato Local de Formación Profesional de Vila-real le asigna una beca

¹⁸ Carta D. José Ortells fechada en Madrid, 13 de octubre de 1952.

¹⁹ Carta de D. José Ortells de 13 de noviembre de 1952.

²⁰ Carta de D. José Ortells, de 22 de marzo de 1953.

²¹ Certificación Académica Personal de la Escuela Central de Bellas Artes del Distrito Universitario de Madrid. Fecha: 23 de noviembre de 1964.

económica para la continuación de los estudios²². La matriculación para el siguiente curso, sin embargo será frustrante para Vicente, pues habiéndola dejado en manos de su padre, en uno de los frecuentes viajes que este hacia hasta Valencia, Antonio Lloréns se encuentra con el inconveniente de la incompatibilidad de horarios entre las asignaturas de la especialidad de pintura y las de escultura, y que debe hacer en aquel mismo instante. El padre de Vicente toma la opción de matricularlo en pintura, con gran frustración por parte de Vicente que aspira a convertirse en escultor a la mayor celeridad y ve alejarse esa posibilidad por el plan de estudios elegido por su padre. Ortells le consuela y le anima desde la capital, diciéndole que debe aprovechar la ocasión de convertirse en un buen pintor a través de los estudios académicos, puesto que para la escultura ya está él para darle las mejores orientaciones.

En los años sucesivos, y teniendo ya como profesores a los propios Carmelo y Octavio Vicent con quienes sigue conviviendo y colaborando, o al eminente pintor Genaro Lahuerta, completa los estudios con notable aprovechamiento pero sin olvidar a su pueblo natal en el que, en el transcurso de las celebraciones patronales en honor de San Pascual, participa en una exposición de artistas locales organizada por el municipio y celebrada en los Salones de la “Jefatura Local del Movimiento”, para la cual presenta un conjunto de obras en las que, las autoridades municipales, religiosas y civiles, Reina y Damas de las Fiestas, que visitan la muestra acompañadas del tallista local Francisco Gandía y del pintor José Gumbau Vidal, pudieron apreciar, según relata el corresponsal de la prensa provincial:

“Lloréns presenta cuatro óleos y dos esculturas,
donde podemos apreciar el avance de este joven alumno de la

²² “Desde estas columnas felicitamos al becario por la recompensa de que ha sido objeto y le deseamos toda clase de aciertos en su carrera artística, al propio tiempo que hacemos resaltar el acierto del Patronato al conceder la beca a un joven de tanta valía”. *Mediterráneo*, 5 de octubre de 1952.

escuela de Bellas Artes de San Carlos, desde “Valenciana” a “Religioso”, avance bien visible en todos los aspectos de la manifestación pictórica. El mismo juicio nos merecen las dos esculturas”.²³

Durante las vacaciones aprovecha para intensificar su contacto con el maestro Ortells, con quien sigue colaborando en su residencia del ermitorio de la Virgen de Gracia, y lo mismo que en los años anteriores, los paseos y conversaciones por las orillas del río Mijares y entre los frondosos pinares de la zona se alternan con las prácticas artísticas y la reflexión sobre los procesos técnicos que tan bien domina el escultor, el cual no deja de recordar esta compañía en sus frecuentes escritos:

“Supongo que estarás tan ocupado en ayudar a tus padres que no te habrá sido posible trabajar en lo tuyo. Este verano nos vengaremos”.²⁴

“Estoy deseando llegue pronto el mes de Junio para trasladarnos a esa y gozar de nuestra bella terreta”.²⁵

Su calidad artística no pasa tampoco desapercibida en Valencia, y el Centro Escolar y Mercantil de las Congregaciones Marianas le encarga a comienzos del año 1954²⁶ el diseño del cartel mural anunciador del “Año Jubilar Mariano”, declarado posteriormente, dada la calidad del resultado ofrecido por Vicente tanto en la idea representada como en su materialización plástica, cartel oficial del evento con carácter nacional, y por ese motivo profusamente distribuido por numerosas ciudades españolas como reclamo de la conmemoración del Centenario de la proclamación del dogma católico de la Inmaculada

²³ *Levante*, 28 de mayo de 1953.

²⁴ Carta de D. José Ortells, de 28 de diciembre de 1952.

²⁵ Carta de D. José Ortells, de 22 de marzo de 1953.

²⁶ *Mediterráneo*, 24 enero 1954.

Concepción de María, convocada por el papa Pío XII a través de la encíclica “Fulgens Corona”.

Con el objetivo de potenciar este hecho, la Congregación de Hijas de María Inmaculada de Vila-real había encargado al escultor José Ortells López la talla de una nueva imagen de vestir de carácter procesional, que fue solemnemente bendecida en las fiestas del mes de diciembre de aquel año como clausura de todo un conjunto de celebraciones²⁷. Ortells confió en su joven discípulo, para quien tiene en todo momento, aún desde la distancia, palabras de aliento y de amistad:

“Querido discípulo Vicente: Te veo en tu carta muy preocupado por muchos problemas; mas yo te digo sólo una cosa: cuando se estudia sólo ha de intervenir la inteligencia, y cuando se llegue a estar capacitado para producir, el corazón.

El próximo día 20, o sea el domingo, salgo de ésta para ir al pueblo. Como supongo que tú tendrás también ya vacaciones, si quieres esperarte haremos el viaje juntos, de Valencia a Villarreal. Hasta el domingo pues y por ahora un abrazo de tu maestro”.²⁸

Ortells, que se halla en aquellas fechas acabando el encargo que le ha realizado la Hermandad de la Santa Faz de Vila-real, el paso procesional de la Verónica para los desfiles de la Semana Santa, recaba impresiones de Vicente y corresponde amigablemente a las palabras de aliento que este le envía, tranquilizándole respecto a la valoración del resultado de su trabajo. A pesar de su veteranía, la humildad que siempre caracterizó a José Ortells se manifiesta en el escrito de respuesta:

²⁷ JUAN NEBOT, MANUEL, presbítero, *Congregación de Hijas de Maria Inmaculada, de Villarreal*, 1981.

²⁸ Carta de José Ortells, fechada el 14 de diciembre de 1953.

“Mucho te agradecí tu carta en la que me das cuenta de la impresión que ha producido la imagen de la Verónica; porque ya te habrás dado cuenta en ti mismo, que cuando has terminado una obra siempre se te queda una cosa rara, como de incertidumbre respecto a si se aceró o no en el trabajo, y para disipar eso hay que esperar para ver la reacción que produce en los demás.

Un fuerte abrazo de tu amigo y maestro”²⁹.

Con el autorizado respaldo de su mentor, Vicente Lloréns Poy hizo su aportación a la solemne celebración mariana que se avecinaba y que tuvo especial relevancia en su ciudad natal, diseñando la nueva bandera y el estandarte de las “Purisimeras”, y, de manera especialmente destacable, el gran manto de terciopelo azul que cubre y engalana la imagen escultórica, que fue bordado por un equipo de especialistas artesanas en los talleres de Carmen Igual de la ciudad de Valencia, lo que tendría una interesante consecuencia algún tiempo después.

La imagen articulada de vestir, trazada por Ortells con suaves facciones juveniles y delicadas manos vueltas hacia el pecho en actitud de oración, fue recubierto para su exhibición procesional con una holgada túnica de tisú blanco, bordada en la parte central del delantero con hilos de plata y oro que forman estilizados motivos florales y sinuosas volutas geométricas enmarcando en un medallón central el anagrama de las congregaciones marianas, coronado a su vez por un airoso copete que se alza casi hasta la zona de la cintura, cruzada a su vez por un fajín bordado con similares trazas. Sobre esta túnica se sitúa el manto de terciopelo azul oscuro, tachonado de estrellas de seis puntas, con unas medidas que van de los tres metros cuarenta centímetros de caída frontal en la simétrica abertura delantera, a los dos metros y medio en la zona escapular, plegada sobre los brazos articulados de la imagen, y un contorno semicircular con gran caída

²⁹ Carta de José Ortells, fechada el 24 de marzo de 1954.

posterior sobre las andas procesionales que alcanza los seis metros y treinta centímetros³⁰.

El diseño de Lloréns Poy se presenta enmarcado por una ancha cenefa perimetral que simula los eslabones de una rica cadena en plata y oro, se levanta tanto en los hombros como en la parte central posterior en una alambicada arquitectura de sugerencias barrocas, en la que se entremezclan las volutas vegetales de hojas de acanto con entrelazados cordones, sugerencias florales de diversa traza y una serie de ocho medallones dispuestos en losanjes que reproducen anagramas y emblemas marianos y que rodean un óvalo central con el escudo papal del Pontífice Pío IX, definidor en el año 1854 del dogma de la Concepción Inmaculada de María. Todo ello, como sucede en el zona anterior de la túnica, perceptible por la abertura de las dos alas del manto, coronado por un estallido de volutas florales. Dos años más tarde, Vicente Lloréns haría una nueva aportación para el ornato de esta imagen procesional al diseñar la aureola que aún hoy aún luce tras su cabeza.

Finalizado el tercer año de estudios en Valencia³¹ y, observando la magnífica trayectoria de Lloréns Poy, el maestro Ortells insiste ante sus padres en la conveniencia de que Vicente continúe su aprendizaje en un nivel superior, matriculándose en la Escuela Central de Bellas Artes en Madrid, vinculada a la Academia de San Fernando, en donde él ejercía la Cátedra de Escultura Anatómica.

Para el curso 1954-55 formaliza así su inscripción en la asignatura de “Colorido y Composición I” que no había realizado en el programa de la Escuela Superior de Valencia, y en la que será calificado en exámenes ordinarios con el “Sobresaliente”, y en las de Tercer Curso de la carrera: “Dibujo del natural en movimiento”, “Paisaje” y “Teoría e Historia

³⁰ *Mediterráneo*, 10 de diciembre de 1954.

³¹ Preparatorio (1951-52), Primero (1952-52), Segundo (1953-1954).

de la Pintura”. Juntamente con un pequeño grupo de estudiantes universitarios de diversas ramas, Lloréns continúa viviendo de pensión en los años siguientes, ahora en la casa particular de una señora viuda que en sus años mozos había sido cocinera del Conde de Mayalde, domiciliada en la calle Puebla, nº 14. Ortells está siempre atento a la evolución de su pupilo, encontrándose con él en la sala de Profesores o en los pasillos de la Academia para discutir los problemas y progresos en las diferentes materia de podo que pudiera tener periódicamente informados a los padres del muchacho, a quien hace a menudo acompañarle a las tertulias artísticas que el escultor frecuenta en la capital madrileña, especialmente las que se desarrollan en el Círculo de Bellas Artes, lugar al que Ortells acudía cada tarde para encontrarse con sus íntimos amigos los escultores Ramón Mateu y Fructuoso Orduna, de los cuales toma Vicente buena nota de sus experiencias y talante:

“Mi querido amigo: De Vicente sólo les he de decir que va bien en sus estudios. Y de otras cosas ya sé que él les escribe contándoles mucho”.³²

Otras veces, cuando Ortells está muy atareado por algún encargo, Vicente también colabora con él como hacía en Vila-real o como había hecho en el taller de los Vicent durante los años de estudio en Valencia. En mayo de ese mismo curso, cuando las clases están ya terminando, vuelve a exponer en la muestra colectiva organizada por el Ayuntamiento de Vila-real, en la que se alterna un total de veintiocho obras expuestas, originales de jóvenes artistas como él (Rosendo Esteller, José María Campos, Vicente Lloréns Gil, Godofredo Campón Sanz), pero también autores ya consagrados en distintos ámbitos como eran en aquellos momentos Francisco Gimeno Barón, Juan Nicomedes o José Ortells. La

³² Carta de José Ortells a Antonio Lloréns, padre de Vicente, el 25 de marzo de 1955.

prensa destaca el alto nivel de calidad del conjunto de pintores de la localidad³³ pero el corresponsal señala muy expresamente:

“En lugar preferente de la exposición figura una reproducción fotográfica del retrato de S.A.R. la Infanta María Teresa de Borbón-Parma, que recientemente ha pintado del natural en Madrid Lloréns Poy, obra que es objeto de los más cálidos comentarios, puesto que aparte la magnífica composición del cuadro en el que se reflejan perfectamente los rasgos distinguidos de la Augusta Dama y técnicamente demuestra la excelente preparación de su autor, la Infanta María Teresa dejó un gratísimo recuerdo entre los villarrealenses cuando hace dos años visitó esta ciudad acompañada de su hermana Cecilia”.

Para comprender en su adecuada medida el comentario del corresponsal, redactado muy probablemente por quien era entonces habitual informador local de la prensa escrita Carlos Vilar Llop, funcionario de la Diputación Provincial y “alma mater” del Partido Carlista en Vila-real desde los primeros años de la posguerra, cabe recordar que el padre de Lloréns Poy se movía también en estos círculos políticos requetés y que su influencia determinará algunos de los contactos del joven estudiante de Bellas Artes durante el periodo de su estancia en la capital del Estado.

La portada del boletín *San Pascual*, portavoz escrito de las obras de reconstrucción del templo villarrealense en donde se guardaban las reliquias de dicho santo, en aquel mismo mes de mayo fue también diseño de Vicente Lloréns Poy³⁴, respecto del cual el anónimo

³³ *Mediterràneo*, 18 de mayo de 1955.

³⁴ *San Pascual*, boletín *Pro Templo Votivo Eucarístico Internacional de San Pascual*. 17 de mayo de 1955.

articulista redactor del editorial de la publicación hacía un encendido elogio, destacando la espiritualidad y plasticidad del dibujo. Resulta también intensamente significativo el hecho de que en ese año Vicente Lloréns cambia su forma de firmar, adoptando al escribir sus apellidos un grafismo de rasgos intensos y angulosos que ha mantenido hasta la actualidad en su forma esencial.

El lunes 27 de junio de 1955, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando celebró su sesión anual dedicada a la concesión de becas y premios para los estudiantes de las diversas especialidades de Música, Arquitectura y Bellas Artes y adjudica³⁵ a Vicente Lloréns Poy una beca de estudios en la sección de Pintura, dotada con cuatro mil pesetas debidas al patrocinio de la Fundación Carmen del Río, que le asegura con este apoyo económico la continuación de los estudios en su curso final³⁶. Lloréns obtiene esta beca tras haber presentado a la consideración del tribunal calificador un óleo con la representación a tamaño natural de un desnudo femenino colocado de espaldas, de características fuertemente academicistas pero en donde ya comienza a despuntar el que pasados los años se convertiría en su estilo más característico. Juntamente con él, es premiado con otra bolsa de estudios quien sería luego destacado pintor expresionista, el sevillano Alfonso Fraile Alcalde (1930-1988)³⁷.

Al finalizar el curso 1955-1956, Lloréns Poy culmina definitivamente los estudios académicos con la calificación de Sobresaliente en las materias “Colorido y Composición II”, correspondiente a tercer Curso, “Dibujo decorativo”, “Dibujo geométrico y proyecciones” y

³⁵ *ABC*, 29 de junio de 1955. *Mediterráneo*, 3 de julio de 1955.

³⁶ La beca le será abonada en diez plazos, que serán liquidados definitivamente a finales del año 1956. Carta del depositario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de fecha 7 de noviembre de 1956.

³⁷ La beca en la sección de Escultura en ese año le fue concedida a Vicente Pérez Fernández, la de Arquitectura a Carlos Picardo Castellón y la de Música a Luis Izquierdo González.

“Pedagogía del Dibujo”, que juntamente con la asignatura de “Ampliación de Historia de las Artes Plásticas en España” constituyen el currículo de Profesorado de Dibujo, obteniendo de esta forma la correspondiente titulación oficial³⁸ y la cualificación profesional para el ejercicio de la docencia, cuando todavía no ha llegado a cumplir los veinte años. Todavía en el curso siguiente, y bajo la orientación de su maestro José Ortells se inscribirá en diversas materias de especialización con el fin de perfeccionar estudios.³⁹

Desde Madrid, y al tiempo que le pide colaboración para algunos encargos escultóricos que Ortells está realizando para las Cofradías de Semana Santa villarrealenses y otras organizaciones religiosas, continúa dando orientaciones y consejos a su protegido mientras éste pasa un tiempo de descanso en su ciudad natal e intensifica su producción de óleos, en unos casos con el objetivo de iniciar su presentación en los Concursos Nacionales cosa que realiza por primera vez en la exposición del “II Salón de Otoño” celebrada en diciembre de 1956, celebrada en las salas de la Biblioteca Nacional, con dos óleos titulados “La alquería” y “Puente romano”.

“Querido Vicente: Estoy deseando ver las fotos de tus cuadros que seguramente estarán bien. Yo te echo de menos pues estaba tan acostumbrado a tu compañía todos los días al salir de la Escuela que ahora me encuentro despistado y marchó directamente a tomar el autobús 4 para regresar a casa deseguida (sic). Procura no alargar tu estancia en esa, pues como decía el gran pensador aragonés costa “los pueblos embrutece, empobrece y envejecen”. Hasta la

³⁸ Certificación Académica Personal de la Escuela Central de Bellas Artes del Distrito Universitario de Madrid. Fecha: 23 de noviembre de 1964

³⁹ “Te he matriculado ya en la Escuela en las asignaturas de Procedimientos, Ilustración y Restauración, que son las tres ramas que creo te serán útiles en tu profesión. Tienes el número de matrícula 209, y la matrícula es condicional y la pagarás cuando vengas”. Carta de José Ortells, de 14 de octubre de 1956.

tuya, con saludos a tu familia y un abrazo para ti de tu maestro⁴⁰.

Ortells orienta y alaba su trabajo pero, tras tantear las posibilidades reales, procura ir matizando los juicios y perspectivas de la intensa confrontación artística, intentando no llegar a desanimar al joven pintor en su primera experiencia en certámenes de primera envergadura:

“He preguntado si creen que habrá muchos trabajos y me han dicho que seguramente estará nutrido. De Jurado no se sabe nada todavía y en cuanto sepa algo trataré de que se interesen por el asunto. Los cuadros, uno ya lo había visto y el otro creo habrá quedado bien. Así que no pierdas las esperanzas. Del cuadro grande ya te he dicho durante dos meses lo que tenía que decirte y más es la obra mía que tuya, así que si fracasaras, no sería tú sino yo. Ahora serénate y cuando llegue el momento, a la lucha y sea lo que Dios quiera”.⁴¹

“Tus cuadros están en la sala grande⁴², que está atiborrada de obras. Allí nos encontramos con Ginesta y con Genaro Lahuerta y yo le hice notar tus cuadros a Lahuerta y no hizo buenos comentarios de ellos, dice que no hay sensibilidad en tu pintura. De todos modos, él no es del Jurado, pero parece ser que los premios se darán a obras de corriente moderna, dándolo a entender la colocación en lugar destacado y preferente de ocho o diez cosas entre las que hay algún que otro paisaje que no están del todo mal y una media figura de Marichu Gal. El profesor de Sevilla de que te hablo

⁴⁰ Carta de José Ortells fechada en 22 de octubre de 1956.

⁴¹ Carta de José Ortells fechada el 26 de noviembre de 1956.

⁴² La exposición del II Salón de Otoño, a la que se presentaron más de doscientas obras, estuvo instalada en las salas de la Biblioteca Nacional.

más arriba me ha dicho que cree que en el Jurado están Adsuara, Lafuente Ferrari y Cossío⁴³, no sabía de nadie más. De modo que no hay nada qué hacer con esa gente y menos viendo la preferencia que han dado a lo presentado. Yo creo que nos estamos volviendo todos locos o cretinos. Tus cuadros entre tanta nota estridente de formas y colores resultan anacrónicos y modestos. En fin, la locura. Estas cosas son para ver y deducir. Saludos y un abrazo de tu maestro”.⁴⁴

Junto a estas piezas, Vicente ha estado también trabajando en otras como consecuencia de algún encargo amistoso, y otras en fin por el puro placer creativo y para reunir material suficiente para preparar alguna digna exposición:

“Trabaja mucho sin pensar si para esto o para aquello, y a la vista de la labor se toman los acuerdos pertinentes”⁴⁵.

“Comprendo tu nerviosismo y tu inquietud después de acabar un trabajo; eso nos pasa a todos, sólo el tiempo y la tranquilidad que produce el descanso será lo que te haga ver y juzgarte a ti mismo”⁴⁶.

Pero sus observaciones no son sólo consejos genéricos ni apoyo a los estados de ánimo del joven discípulo. Ortells supervisó siempre los pasos de Vicente Lloréns, incidiendo en la corrección de detalles de las obras que iba realizando:

⁴³ El Jurado de Pintura estuvo definitivamente formado por Pancho Cossío, Julio Moisés y Camón Aznar, y los premios asignados a Andrés Conejo Merino (1914-1994) y Menchu Gal (1918-2008).

⁴⁴ Carta de José Ortells de 20 de diciembre de 1956.

⁴⁵ Carta de José Ortells, de 15 de marzo de 1957.

⁴⁶ Carta de José Ortells, de 7 de noviembre de 1956.

“Al cuadro de la encajera, o no está en su sitio la rodilla derecha, o tienes que adelantar la pierna, los pies no dan la sensación de apoyar en el travesaño de la silla, sino descansar sobre un plano; la señal que te indico en el pliegue grande del vestido es para que estudies bien ese trozo, pues no une con el frente; la sombra entre ese pliegue y el frente es muy rara, muestra que ha sido hecha en sesión diferente; todo lo demás está muy bien; solo la cabeza, falta de carácter personal (pues parece hija del que da la comunión en el cuadro grande) y un poco más de justeza en las manos, es lo único que encuentro que se podría mejorar. También el paño de la cesta puede estar mejor. Saludos cordiales y un abrazo.”⁴⁷

Retomando entonces uno de los hilos conductores de su trayectoria, que lo enlaza de manera persistente con sus raíces personales, se pone entonces a realizar una obra pictórica de gran tamaño, de la cual hará ofrenda a su ciudad natal, y más en concreto con el templo-sepulcro de San Pascual Baylón, como testimonio de agradecimiento por el apoyo que de sus instituciones ha recibido y como celebración por haber completado los estudios.

Se trata de un óleo de dos metros y medio de alzada por dos metros de ancho que reproduce el tema de *La última comunión de San Pascual*. La escena, que en los últimos años el artista volverá a tomar desde una perspectiva escultórica, está ambientada en la humilde celda en la que murió el santo alcantarino y consta de siete figuras de tamaño natural, con un tratamiento de considerable realismo e iluminadas de manera indirecta desde una abertura exterior al ambiente. En el muro del fondo de la escena el autor situó también una lámina que reproduce la figura de Nuestra

⁴⁷ Ídem.

Señora de Gracia, en cuyo ermitorio se instaló en los meses iniciales de su presencia en el siglo XVI la comunidad franciscana de Vila-real, antes de erigir el convento del Rosario en el que pasó el santo sus últimos años y en dónde alcanzó su tránsito, reflejado en la pintura.

El cuadro fue instalado en uno de los muros del recinto del templo pascualino, aún en reconstrucción, en la capilla provisional instalada en el recinto de lo que había sido antiguo refectorio del convento del Rosario, y en el multitudinario acto de bendición, celebrado el domingo día seis de enero de 1957, ofició y realizó una sentida alocución fray Bernardino Rotllán, provincial de los franciscanos de Cataluña⁴⁸, mientras que actuaron como padrinos el Alcalde de la ciudad D. José Pascual Taurá Torres y la señora Ana Roig de Parra. El redactor Carlos Vilar Llop afirmaba esto en el boletín del Templo Votivo de San Pascual⁴⁹, y en la prensa regional:

“... tratándose de un villarrealense, lógico era que las primicias de su arte las ofreciese a San Pascual como ha hecho. Y ahí tenemos una nueva obra que ha de engrosar el tesoro artístico del que será Templo Votivo Eucarístico Internacional, actualmente en construcción, que ha surgido sobre las ruinas de lo que fue Real Capilla de San Pascual, verdadera joya del barroco valenciano, destruida por la horda”.

Al tiempo que llevaba a cabo esta obra, las componentes de la Congregación de Hijas de María Inmaculada de Vila-real, para las que ya Lloréns Poy había aportado su habilidad e inspiración al

⁴⁸ Asistido por los reverendos miembros de la comunidad franciscana local Javier Alós y Antonio Farré, así como el padre Antonio María Marcet, rector del templo pascualino e impulsor de las obras de reconstrucción del mismo.

⁴⁹ “Una nueva obra pictórica en el templo de San Pascual”, *Las Provincias*, 11 de enero de 1957.

crear el diseño del manto de la preciosa imagen procesional de su titular, recurren nuevamente a él al querer celebrar en el mes de diciembre de 1956 el segundo centenario de su fundación, según la más antigua documentación conocida al respecto. Por esa motivación, la directiva de la Congregación le hace el encargo de diseñar una aureola para la imagen, con destino a la cual ya habían hecho generoso acopio de ricas alhajas personales y de numerosas monedas de plata y oro⁵⁰ que la joyería Font de Castellón se encargó de fundir y preparar para el cincelado definitivo del diseño que Lloréns se ocupaba en trazar a la acuarela⁵¹.

El círculo central de la aureola está constituido por diversos motivos vegetales entrelazados, que se repiten radialmente doce veces alojando en el interior de cada uno de los módulos, cincelados en plata, un óvalo dorado de los que los nueve superiores albergan distintos símbolos en relieve correspondiente a las jaculatorias de la Letanía Lauretana en honor de María. Las piezas van abrochadas con piezas de unión confeccionadas en oro y brillantes de las que parten rayos exteriores incrementando el diámetro del círculo. Alternativamente, los rayos de unión se juntan sujetando unas estrellas de seis puntas dotadas de un resorte que las hace móviles y proporcionando con el movimiento destellos del oro con el que están hechas.

La aureola se remata con un par de querubines que sujetan una corona real de oro macizo cerrada por un orbe que se culmina con una cruz de platino con diamantes engastados. La joya diseñada por Lloréns Poy fue solemnemente bendecida y estrenada por la imagen la víspera de la celebración de la Inmaculada Concepción en diciembre de

⁵⁰ “Toda la plata y oro, como las joyas que ostenta, son regalo de las Hijas de María. Contiene 576 perlas, 72 brillantes, 24 turquesas, 12 esmeraldas, 34 topacios y 36 amatistas. Una corona en fin de un valor artístico muy meritorio, de un valor material incommensurable y de un valor espiritual altamente elevado por la significación mística que encierra, en unas fiestas bicentenarias”. Boletín *San Pascual* nº 75, diciembre 1956.

⁵¹ Boletín *San Pascual*, nº 75, diciembre 1956.

1956, cerrando un año de especial significado mariano para el artista que aún tuvo su continuidad meses después como efecto positivo tras el terrible desastre que afectó a la capital valenciana.

Las consecuencias del temporal de fuertes lluvias caídas sobre las tierras valencianas en el mes de octubre de 1957, que provocaron el desbordamiento del río Turia a su paso por la ciudad de Valencia, con las dramáticas consecuencias de inundaciones en todo el centro de la capital y en los poblados marítimos, promovieron de manera inmediata una fuerte reacción de solidaridad desde todas las regiones del Estado hacia las numerosas personas afectadas, de humilde condición en la inmensa mayoría de los casos, que perdieron en aquellas trágicas jornadas la totalidad de sus modos de subsistencia, cuando no la desaparición de muchos de sus familiares, vecinos y amigos.

Entre las primeras muestras de ayuda a los damnificados en aquellas horas terribles de angustia y necesidad para los valencianos se significó de manera muy especial la vecina región de Murcia, con el envío urgente de alimentos, ropas, mobiliario y multitud de anónimas ayudas económicas, avanzándose al movimiento de colaboración que sacudió a toda España, conmocionada por la tragedia que afectaba a los valencianos.

Pasadas las primeras reacciones públicas ante el grave desastre, la estación emisora de radio *La Voz de Levante*, radicada en la capital, recogió la idea lanzada por una dama murciana residente en Valencia y, en colaboración con el periódico diario *Las Provincias* difundió la idea de mostrar el agradecimiento de los valencianos hacia sus paisanos del sur mediante la ofrenda simbólica de un manto bordado para la imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta, patrona de la región murciana. La propuesta tuvo un rápido eco en la ciudad de Valencia, lo mismo entre las autoridades civiles como en los medios eclesiásticos, y muy pronto

comenzaron a llegar hasta la dirección del centro informativo radiofónico donativos en metálico, pero también joyas y objetos de oro y de plata de numerosos particulares, unidos en la voluntad de que aquella muestra de gratitud entre los pueblos tuviera no sólo un valor afectivo y material, sino también de la máxima calidad artística, al mismo tiempo que se procuraba que fuera trabajado con elementos de procedencia totalmente valenciana.

El encargo de confección del manto le fue confiado a la experta artesana Carmen Igual, cuyos talleres de bordado tenían merecida fama y que como queda indicado, ya había realizado muy poco tiempo antes el valioso manto para la nueva imagen de la Inmaculada Concepción para la Congregación de jóvenes “purisimeras” de Vila-real, la excelente talla realizada por el escultor villarrealense José Ortells. Por eso, el primer nombre que surgió de forma inmediata para realizar el diseño de la rica pieza bordada fue el del joven Vicente Lloréns que ya había trazado el dibujo de aquel otro manto mariano, y que sin la menor vacilación se prestó a ofrecer su colaboración desinteresada con el objetivo de llevar adelante el generoso proyecto tomando como modelo el que ya portaba la imagen de la Inmaculada en Vila-real.

El manto, con una caída frontal de tres metros, dos metros de contorno escapular y una vuelta de cinco metros cuarenta centímetros en su arco inferior, fue realizado en seda natural de color azul pastel de la firma Miguel Giner. El diseño de Lloréns Poy, basado esencialmente en el manto para la imagen de la Inmaculada Concepción que había realizado para la Congregación mariana de Vila-real tiempo atrás, es de un estilizado barroquismo en todas las extensas cenefas de follaje, y representa en la parte delantera dos cestillos de rosas y en cada uno de los laterales los respectivos escudos de las ciudades de Valencia y de Murcia.

En la parte posterior muestra una forma central ovalada con el dibujo de una paloma llevando en el pico una brizna de olivo,

como símbolo de la paz y en su estricto significado bíblico, en memoria también de las diluviales inundaciones padecidas por el pueblo valenciano; rodeándola aparecen representados los distintos cuarteles del escudo estatal, evocación representativa del conjunto de las distintas regiones españolas, una vez más solidarias con ocasión del grave desastre padecido por los valencianos. El manto del Niño Jesús, representado en brazos de su Madre, fue diseñado con trazas estilísticas similares, con unas medidas ajustadas a su tamaño de veintisiete centímetros de ancho y con un contorno semicircular inferior de cincuenta y cuatro centímetros.

En la confección de las piezas, a las que cabe además añadir la túnica interior para la imagen, igualmente de seda, con ricas cenefas de trazos florales, trabajaron de modo voluntario quince bordadoras artesanas procedentes de diversos lugares de Valencia, dedicando al encargo más de once mil horas de trabajo⁵², en una constante labor que duró desde el día primero de marzo de 1958 hasta el día 22 del mes de agosto siguiente, cuando quedó definitivamente culminada la minuciosa y delicada tarea de bordado⁵³, realizada con más de cinco kilogramos de oro en hilo de diversas clases y tamaños, y con centenares de finas perlas encastadas procedentes de los collares y joyeles donados por los anónimos particulares⁵⁴.

Meses antes, en el transcurso de una simbólica peregrinación organizada por la Casa Regional de Murcia y Albacete en Valencia, en la que participaron centenares de personas, ya se había hecho la entrega y bendición de los materiales y joyas en la Alameda de Colón de la ciudad de Murcia, en un acto que fue presidido por el alcalde de Valencia, el Marqués del Turia, acompañando como autoridad civil a los obispos de

⁵² *Hoja del Lunes de Valencia*, 25 de agosto de 1958.

⁵³ *Las Provincias*, Valencia, 26 de agosto de 1958.

⁵⁴ *Hoja del lunes de Valencia*, 25 de agosto de 1958

ambas diócesis y que concluyó con la visita de todos los peregrinos a la barroca catedral murciana⁵⁵.

También desde la primavera del 1957, Lloréns Poy había estado trabajando en otro encargo de una persona por la cual sentía especial reverencia, y con quien mantendría una intensa amistad que iba a llegar hasta sus últimos días: el burrianense don Vicente Enrique y Tarancón, a la sazón entonces obispo de la diócesis de Solsona, pero que había ocupado el arciprestazgo de la parroquia de Vila-real en los primeros años de la posguerra, desarrollando una breve pero intensa actividad pastoral mediante la cual había tenido ocasión de conocer a la familia Lloréns, al estar la casa abadía de la parroquia en la misma calle de San Roque en la que estos habitaban.

Aparte de solicitar al pintor que le hiciera un retrato al óleo, buen conocedor como era de la especial habilidad que tenía en esta técnica, le encargó una obra pictórica para la decoración del oratorio del que disponía en su domicilio particular, en la casa familiar de la localidad de Burriana.

“Si a primeros de mayo estás en Villarreal quisiera verte. Yo he de ir a Madrid en mayo y pasaré por Burriana; seguramente llegaré el día 2 para estar tres o cuatro días. Quiero que veas mi Capilla de Burriana y hablemos del plan que tengo sobre ella.

¿Trabajas mucho? “Nulla die sine línea” se dice para los escritores: “Ningún día sin escribir, por lo menos, una línea”. Yo creo que eso es aplicable a todos los artistas. Es necesario trabajar todos los días para ir superándose continuamente. Si estás en Villarreal, hasta pronto, si Dios

⁵⁵ *La Verdad*, Murcia, 13 de abril de 1958.

quiere. A tus buenos padres mis saludos afectuosos y mi más cordial bendición”.⁵⁶

El tema elegido por el obispo fue la representación del misterio de la Encarnación, plasmado en un lienzo de dos metros treinta centímetros de altura por uno setenta de anchura. Con plena sencillez de líneas y con un espiritual esquema de composición, Lloréns Poy rechazó la definición expresa de fondos arquitectónicos definidos, así como de todos aquellos otros elementos tópicos habituales en las representaciones de la escena del anuncio hecho a María por el arcángel Gabriel, tales como el reclinatorio en donde la doncella se muestra meditando, el cesto de labor con las telas de costura o el detalle simbólico del ramo de blancas azucenas, alusivo a su pureza virginal, tantas veces reproducidos en la Historia de la Pintura. El propio monseñor Enrique y Tarancón participó con sus observaciones en el diseño final de la escena, a la vista de los primeros bocetos realizados por Lloréns:

“Me parece bien el cuadro. Creo, sin embargo, que la paloma que simboliza al Espíritu Santo estaría mejor o sobre la cabeza de la Virgen o al lado, pero un poco más separada. Así como está produce un poco de extrañeza”.⁵⁷

El artista resolvió el diseño final representando únicamente la figura de María a la derecha del encuadre, erguida en pie, vestida apenas con una blanca túnica ceñida por una faja azul y con las manos enlazadas a la altura de su vientre, sobre el que cae un amplio rayo de luz que desciende desde la parte alta del lateral izquierdo del cuadro, a través de un sencillísimo arco de medio punto.

⁵⁶ Carta de monseñor Vicente Enrique y Tarancón, fechada en Solsona el 12 de abril de 1957.

⁵⁷ Carta de Enrique y Tarancón, fechada en Solsona el 10 de septiembre de 1957.

En el ángulo inferior izquierdo aparecen solamente el busto y las alas de una figura angélica, con sus habituales rasgos andróginos, en actitud de recogida veneración, mientras besa el extremo de la cinta azul del fajín de la Virgen María. Diversos importantes acontecimientos hicieron, sin embargo, que la pintura no pudiera ser definitivamente entregada al antiguo arcipreste de Vila-real sino a principios del siguiente año 1959.

1.3. Primeras exposiciones

Tan pronto como acabó sus estudios oficiales en la Escuela Central de Bellas Artes, Vicente Lloréns Poy intentó abrirse camino en el complejo mundo artístico de la capital, siempre bajo los auspicios del maestro Ortells, cuyas orientaciones y afecto personal no le habían faltado nunca durante todos los años de aprendizaje⁵⁸:

“Querido Vicente: Celebro el que hayas trabajado cuanto me dices y deseo verlo, pues creo que el progreso se cansarte nunca hasta conseguir su perfección”.

A los Concursos Nacionales del año 1956 presentó como queda dicho un par de pinturas al óleo con tema paisajístico que son expuestas en el II Salón Oficial de Otoño en la gran sala del edificio de la Biblioteca Nacional y Museos el día 18 de diciembre, entre otras doscientas obras llegadas de todos los puntos de España. Al cabo, la decisión del Jurado de Pintura, del que formaban parte el historiador José Camón Aznar, el pintor catalán Julio Moisés Fernández de Villasante y el pintor cántabro nacido en Cuba Pancho Cossío, se decanta por obras de tendencia más innovadora y otorga el Primer Premio al pintor madrileño Andrés Conejo y

⁵⁸ Carta de José Ortells de 23 de enero de 1958.

el accésit a la pintora vasca Menchu Gal⁵⁹. Tampoco el valenciano Octavio Vicent⁶⁰, que se había presentado al Premio de Escultura, tuvo suerte en esta edición del Concurso Nacional.

Todavía en la primavera siguiente intenta presentar otras dos obras para el Concurso Nacional que tenía que celebrarse en el Palacio de Exposiciones del Parque del Retiro: se trataba de un óleo con el retrato que le había realizado a monseñor Vicente Enrique y Tarancón, y de la pintura de gran tamaño *La última comunión de San Pascual*, cedida al efecto por la Junta de Obras de reconstrucción del templo del santo en Vila-real. Como habitualmente, no tardan en llegarle los consejos de Ortells:

“Mi estimado Vicente: Me alegra que trabajes mucho, pues (es) la única manera de conseguir alguna cosa. No sé por qué me preguntas si va bien un retrato en la Exposición Nacional. ¿Por qué no ha de ir bien? Allí se presenta toda clase de temas y de procedimientos, sólo cuando aquellos son de orden político o moral es cuando entra la deliberación del Jurado y se acuerda admitirlos o rechazarlos, sin tener en cuenta el valor artístico. No hagas una obra precipitada, átate bien los zapatos para andar por ese camino. No atiendas sugerencias de nadie y pinta como tú sientas, y si el trabajo o la obra no sale, pues... se empieza de nuevo”.⁶¹

⁵⁹ Andrés Conejo Merino (1914-1992), pensionado por la misma Academia de Bellas Artes a Roma en el año 1948. Menchu Gal (1908-2008) fue la primera mujer ganadora del Premio Nacional de Pintura en el año 1960.

⁶⁰ Salvador Octavio Vicent Cortina (Valencia 1914-1999). Escultor y artista fallero. Fue catedrático de Escultura y Dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia y en la Universidad Complutense de Madrid. Notable imaginero, en Vila-real se conserva la imagen de Nuestra Señora de las Angustias, de la Cofradía del mismo nombre.

⁶¹ Carta de José Ortells, de fecha 31 de enero de 1957.

Pero una polémica decisión del jurado seleccionador, formado por diecinueve personas que, a primera vista, iban aceptando de manera improvisada y sin criterios previos hasta seiscientas obras entre las casi dos mil presentadas por los artistas españoles de todas las especialidades, deja las obras de Lloréns fuera de la participación, destacando el sorprendente rechazo de la segunda, con la alegación negativa referida precisamente a sus grandes proporciones, cosa ya advertida a Lloréns por el escultor castellonense Juan Adsuara⁶².

El escándalo derivado del procedimiento general de selección, a mano alzada de los Jurados⁶³ y sin criterios previos ni debate, provoca que incluso renunciaran a seguir formando parte de la organización de la muestra algunos de los miembros del Jurado que reclamaban una revisión de los criterios de aceptación de las obras. Son rechazadas unas mil doscientas obras, entre ellas muchas de importantes figuras de la plástica del momento, y sólo se admiten unas seiscientas de las presentadas a concurso. El hecho resulta una fuerte decepción para el joven pintor, pero es al mismo tiempo una intensa lección de experiencia y, como le escribe en una carta de consuelo el veterano José Ortells, que en su extensa trayectoria artística había tenido ocasión de vivir muchas otras situaciones semejantes:

⁶² “No olvide Vd. lo que le dije en la Escuela de Bellas Artes cuando me enseñó la fotografía del cuadro: el tamaño grande es un grave inconveniente por falta de espacio en la exposición. He hablado con Julio Moisés y con Joaquín Valverde para que se tomen interés por V., también ellos están interesados pero no sé qué pasará porque el jurado es muy numeroso y las opiniones contrapuestas”. Carta de Juan Adsuara, de 19 de abril de 1957.

⁶³ Los mismo diecinueve miembros que realizaron la admisión de obras y decidieron la colocación de las obras expuestas, decidieron también la asignación de las recompensas.

“Bueno Vicente, ahora te has de crecer como hacen los toros cuando se les castiga. A trabajar y no desmayar que hay mucho tiempo por delante”⁶⁴.

Dando la razón plena al maestro en sus juiciosas palabras, en efecto, el 26 de mayo los directivos de la “Cooperativa Católico-Agraria” de Vila-real le encarga una pintura, con una representación del *Sagrado Corazón de Jesús*, destinado a decorar las paredes del Salón Café del Centro Social de la entidad, inaugurado por aquellas mismas fechas.

La obra realizada es un óleo sobre lienzo de 1,97 metros de altura por un ancho de un metro treinta y dos centímetros, diseñada con vivos colores y de una espiritual fortaleza que durante muchos años estuvo presidiendo el local recreativo de la Caja Rural, hasta que en fecha más reciente fue trasladada al muro de la escalera de acceso a las oficinas en la Sede Central de la Entidad de crédito y ahorro villarrealense.

Como compensación de las frustradas expectativas en el Concurso Nacional, y antes de enviar de retorno las cajas con las pinturas hacia Vila-real, siguiendo las recomendaciones de monseñor Enrique y Tarancón⁶⁵, por entonces obispo secretario de la Conferencia Episcopal José Ortells procuró hacer llegar los cuadros en primer lugar a Valencia⁶⁶, en donde, a principios de julio de 1957, son expuestos en el centro social y cultural “Benimar”, vinculado a los servicios sociales del obispado de Valencia y situado en el poblado marítimo de Nazaret, con grandes muestras de admiración por parte del público visitante tal como le hace constar al

⁶⁴ Carta personal de José Ortells, de 27 de abril de 1957.

⁶⁵ Carta de monseñor Enrique y Tarancón, fechada en Madrid en 30 de mayo de 1957.

⁶⁶ Carta de José Ortells de 12 de junio de 1957: “No han podido embalar los cuadros a causa de que las cajas estaban muy mojadas, pero que hoy tal vez las embalarían y yo les indiqué que las mandasen a la exposición de Benimar”.

artista el Presidente de la entidad organizadora, al mismo tiempo que le hacía llegar un diploma acreditativo de su colaboración cultural.⁶⁷

También será su protector Ortells quien empieza a preparar el camino para que el joven Lloréns Poy haga su presentación como artista autónomo en la capital de España, moviendo sus piezas en el ambiente galerista madrileño⁶⁸, pero un hecho personal más importante iba a afectar de manera directa a Vicente en aquellos momentos. Cumplidos los veinte años se abocaba a la obligatoriedad de la prestación del Servicio Militar, con el evidente y habitual riesgo de que un destino aleatorio lo alejase de forma intempestiva del conflictivo pero tan interesante camino que comenzaba a abrirse en el mundo de las artes plásticas.

Una vez más con al acertado consejo de su mentor Ortells, Vicente había solicitado al inicio del año 1957 el ser admitido como soldado voluntario en el arma de Aviación, acogándose a la buena disposición de otro paisano villarrealense de fuertes raíces, el General Juan Bautista Bono Boix, que en aquellos momentos ocupaba el cargo de Director General de Servicios del entonces Ministerio del Aire, tras una extensa carrera como militar, aviador y miembro del cuerpo diplomático en muy diversos países de Europa y América.

Bono le ayuda a presentar toda la documentación necesaria, interesándose en su admisión⁶⁹ y, una vez aceptada oficialmente,

⁶⁷ Carta de Baltasar Argaya, Presidente del centro “Benimar” de Valencia, de 20 de julio de 1957.

⁶⁸ “Estuve en el Salón Dardo y hable con el director del mismo D. Luis Gil a quien pregunté si le interesaría hacer una exposición tuya, la que sería inaugurada por el Ministro del Aire, y me dijo que sí, pero no podrá celebrarse antes del mes de Febrero o Marzo del 1958”. Carta de Ortells de 31 de mayo de 1957.

⁶⁹ Carta del General Juan Bono de fecha 22 de enero de 1957: “Si persistes en tu idea de hacer el servicio en Aviación, manda la adjunta instancia con la documentación que al respaldo de la misma se indica y escríbeme tan pronto la remitas, indicándome la fecha en que la cursas a fin de interesarme para que la admitan. Aunque figuran 2 años

Lloréns Poy es convocado a filas en el mes de junio e ingresa como recluta en el cuerpo de Aviación en el siguiente mes de septiembre del año 1957. Pero, eso sí, con un destino muy favorable a sus intereses en el mismo Madrid, dependiente de la sede del Ministerio, que le permite, después de tomar contacto con todas las circunstancias obligatorias de su condición de soldado, disfrutar de abundante tiempo libre a su plena disposición para poder continuar con su actividad artística, y en donde a partir de ese momento se encuentra con dos paisanos valedores de gran categoría: el escultor Ortells y el general Bono.

Y aún con otra tercera ayuda, porque la relación con Bono, al que acompaña a menudo, en calidad de asistente en sus desplazamientos ordinarios por razones de trabajo por las dependencias ministeriales, pero también en muchas situaciones de ocio, le permite tomar contacto con el propio jefe del Ministerio, amigo personal de Bono, el General Rodríguez y Díaz de Lecea⁷⁰, un militar especialmente peculiar para su época, pionero de la aviación española, Director General de Aeronáutica en 1945, implicado plenamente en el Régimen franquista, pero al mismo tiempo un hombre cultivado, soltero elegante, protector y mecenas de la actividad artística como ya había demostrado tanto en los años en los que como General de Brigada había sido Jefe de la Región Aérea del Estrecho de Gibraltar con sede en Sevilla, como ahora en Madrid desde su cargo de Ministro, interesándose por los jóvenes artistas, músicos, pintores, escultores (y habría que añadir también a esta relación “cantaores” y toreros), en situación de cumplimiento por la edad con el servicio militar obligatorio.

No resulta extraño que el Ministro, íntimo amigo y compañero de armas del general Bono, tomara interés enseguida por el

de servicio, en realidad son sólo 18 meses los que tendrías que estar sirviendo. De llegar a tiempo la instancia te llamarían en Junio para luego ingresar en Septiembre”.

⁷⁰ José Rodríguez y Díaz de Lecea fue Ministro y Consejero Nacional en las Cortes desde el 25 de febrero de 1957 hasta el 10 de julio de 1962.

joven soldado villarrealense⁷¹ y que con frecuencia lo invitara incluso a su propio domicilio con el fin de intercambiar opiniones sobre la vida artística madrileña y para colaborar con él en alguna realización pictórica, actividad a la cual también era personalmente muy aficionado. El tiempo libre de Lloréns Poy acaba entonces por situarse neurálgicamente en el vértice de confluencia de la Gran Vía con la calle de Alcalá en Madrid, acompañando a todos estos distinguidos personajes en un ámbito cercano tanto al Círculo de Bellas Artes, lugar de encuentro de Ortells con todos sus colegas profesionales, como a la Sociedad “Gran Peña”, lugar habitual de tertulia de muchos militares y frecuentado como restaurante por Bono.

Con este providencial triple mecenazgo, puede Vicente Lloréns preparar con relativa tranquilidad y con mucha obra perfilada y acabada, la que será su presentación oficial como pintor asentado, carta de introducción en los niveles más selectos de la sociedad madrileña. Lo hace precisamente en ese céntrico entorno urbano, en la “Sala Aeolian” de la Gran Vía, dirigida por el prestigioso historiador y crítico artístico Luis Gil Fillol, en la tarde del viernes ocho de mayo. Como no podía ser menos, padrino honorífico de esta primera exposición es José Ortells que, como Catedrático de Bellas Artes firma el escrito que acompaña el catálogo de la exposición:

“Vicente Lloréns Poy: Bueno será retener en la memoria este nombre. No precisa traer a colación el tópico de la biografía; costumbre tan manoseada, que no parece sino que todo el valor del personaje estriba en las fechas de nacimiento, dentición, primeros pasos, primera comunión,

⁷¹ “Mi respetado General: Cumpliendo el deseo manifestado por V.E. cuando tuve el honor de retocar en su casa y bajo sus acertados consejos, el vaso de vino de un bodegón de los presentados en la exposición de pintura que días antes había celebrado en la sala Aeolian, me complazco en adjuntarle las fotos de los cuadros que he pintado últimamente”. Carta de Vicente Lloréns a José Rodríguez y Díaz de Lecea, de 14 de agosto de 1958.

etc. No, nada de toda esa faramalla. Lloréns Poy tiene veintiún años, es decir, plena juventud.

Su vocación aparece y se manifiesta en los primeros tiempos de su adolescencia. Inteligente y culto, con dotes polifacéticas; formado sobre base sólida y con enseñanzas adquiridas en las Escuelas de Bellas Artes de Valencia y Madrid, se lanza a la conquista del mundo con espíritu bien equilibrado y regido por un cerebro perfectamente orientado. Las aberraciones, los histerismos, los histrionismos, las truculencias, los alaridos provocados por la impotencia, no han hecho ni harán mella en su norma de concebir sus obras pictóricas. Ansioso de perfección aparece esta virtud en cada nueva obra suya.

Lloréns es ante todo y por encima de todo, pintor levantino, buscador de efectos lumínicos y enamorado del sol mucho antes de conocer las producciones sorollescas; no obstante, se extasía ante las finezas grises de los atardeceres y las notas cálidas de las piedras centenarias. Muy apegado a la “terreta” le seduce todo lo folklórico de tipo levantino.

Creyente fervoroso, lo místico es su “Estrella de Oriente” y al interpretar temas religiosos vuelca su alma despojada de todo involucro.

La técnica de Lloréns Poy aparece zigzagueante de concepto; sus “saltos de mata” que podrían parecer un defecto, constituyen la mejor cualidad de las que él atesora para el cultivo de la pintura, pues muestra con ello su gran inquietud: firme base para alcanzar una auténtica y propia personalidad. Su factura, de amplia pincelada y calidad pastosa, salpicada de sutiles y delicados toques de pincel, está inspirada en las buenas maneras del “saber hacer” de los mejores maestros del género.

La gran esperanza que en el presente ofrece el joven pintor, es la mejor promesa de la espléndida realidad de fructificación que brinda para el mañana próximo, y de no malograrse, pronto, muy pronto, aparecerá entre el reducido número de figuras de la actual pintura española, que al igual que los artistas del pasado, reanudarán las conquistas en el tiempo y en el espacio”.

La exposición, en la que Vicente Lloréns acude a recibir a los visitantes vestido con el uniforme militar, es inaugurada por el propio Ministro Rodríguez y Díaz de Lecea, acompañado por los ilustres villarrealeses Bono y Ortells, y en ella presenta el pintor un conjunto de treinta obras, encabezadas por el magnífico retrato de monseñor Tarancón y en la que se incluyen dieciséis paisajes, ocho naturalezas muertas y otros cinco apuntes esbozados⁷².

Hasta el día 22 de mayo en el que la exposición fue clausurada con la presencia del Ministro de Justicia, Antonio Iturmendi, fue notoria la afluencia de público y personalidades, destacando entre ellas los Directores de Asuntos Eclesiásticos, Mariano Puigdollers, y el de Archivos y Bibliotecas, José Antonio García-Noblejas, el Vicario General Castrense arzobispo Muñoyerro y, como cabía esperar, quien era también Secretario General de la Conferencia Episcopal, monseñor Enrique y Tarancón. Igualmente representantes de la Casa de Valencia y de la colonia villarreales en Madrid, juntamente con quien era su alcalde don José Ferrer Ripollés.

⁷² El catálogo completo incluye los siguientes títulos: (1) *Excmo. y Rvdmo. Sr. Dr. D. Vicente Enrique y Tarancón*, (2-17) *Feria en Villarreal*, *El río Mijares*, *Atardecer en la Ermita*, *Puente romano*, *Pinar del Termet*, *Peñasco*, *Entre naranjos*, *El Maestrazgo*, “*Montanejos*, *Cañón del Mijares I*, *Cañón del Mijares II*, *Día gris en Peñíscola*, *Sol de Levante*, *Castillo del Papa Luna*, *Lanchas en la playa*, *Paisaje urbano*, (18-25) *Reflejos en cobre*, *Bodegón*, *Bodegón de la calabaza*, *Bodegón del jamón*, *Besugo*, *Manzanas*, *Rosas*, *Calas*, (26-28) bocetos, (29-30) apuntes.

Organismos y medios de comunicación destacaron la muestra cultural, subrayando en repetidas ocasiones el hecho anecdótico de ser “un joven soldado” el autor de las obras, y expresándose elogiosamente en términos tal como lo hacía el boletín del Colegio Oficial de Profesores de Dibujo del que Lloréns era miembro por su titulación:

“Es un pintor enamorado de su tierra y de la luz fuerte, con contrastes, sombras violentas, arrebatos coloristas, matizados con inteligencia, sin desdeñar los grises matutinos envueltos en neblinas; es muy joven, y esa supremacía de su sensibilidad nueva hace esperar en su madurez una eclosión de su fuerte personalidad”⁷³

El crítico Antonio Cobos en la sección de Arte del diario “Ya” afirmaba:

“En la sala de arte Aeolian ha expuesto bellísimos lienzos el artista levantino Vicente Lloréns Poy. Es un pintor joven, dotado espléndidamente para su arte, dueño de una fina sensibilidad y con oficio suficiente para la justa expresión pictórica.

Aborda todos los géneros, pero ante todo y sobre todo es un gran paisajista que sabe situarse en el difícil justo medio entre el trasnochado realismo y el infantilismo insulso.

Hay siempre vibración lumínica en sus lienzos, nacida siempre y de una manera intuitiva de su íntimo sentir y nunca de la búsqueda de premeditados efectismos. Tiene también Lloréns Poy en su haber la realización pincelística sin ayuda de trucajes. El pincelazo suyo es largo, suelto y jugoso.

⁷³ *Boletín Informativo del Colegio Oficial de Profesores de Dibujo*. Mayo de 1958. Año II, número 3.

Su temática es variadísima. Montañas, naranjales, ríos y costas están tratados por el artista con exquisita belleza, sin que se queden atrás los lienzos urbanísticos y costumbristas. Lloréns Poy, que es un paisajista cuajado, sabe también de la intimidad en los bodegones y de la delicadeza en sus floreros, y se manifiesta lleno de gracia en su serie de apuntes y bocetos”.⁷⁴

La crónica de las “Exposiciones de la semana” hecha por Federico Galindo en *Dígame*, de Madrid, incluía frases como estas:

“Tiene, sobre todo, la pintura de Lloréns Poy poesía. Una poesía recoleta y suave que da a cada uno de sus lienzos singularmente sus paisajes, una dulce melancolía. Sus dotes naturales de excelente colorista están patentes en las mencionadas obras y también en sus retratos y bodegones.

Los contrastes de luz y sombra, como buen pintor levantino, le atraen, consiguiendo momentos de gran vibración. No se crea con ello que busca solamente temas de luminosidad crepitante. También se siente cómodo en la interpretación de tonalidades suaves y delicadas.”⁷⁵

En la sección “Letras y Artes” del diario *Pueblo* escribió el crítico M. Sánchez-Camargo:

“En un lapso en que se han dado cita en las galerías de la capital gran número de pintores levantinos, del ayer y del hoy, destaca la obra de este joven artista que dentro de módulos que llamaremos tradicionales ha ofrecido en la sala Aeolian una exhibición de sus obras dentro de las

⁷⁴ YA, sábado 10 de mayo de 1958.

⁷⁵ *Dígame*, martes 13 de mayo de 1958.

características mediterráneas de paisaje. Varios óleos y una amplia colección de apuntes y bocetos forman un conjunto que permite seguir la trayectoria de un artista en el que apreciamos deseos de perfección y no de mero cumplimiento de una fórmula aceptada de antemano.”⁷⁶

Y el mismo Gil Fillol, director de la galería, en la revista de arte *Luna y Sol* por él dirigida:

“No le asusta la brocha ni teme al cuchillo... En época en que tanto se pinta con brizna y agujas, un pintor que maneja con valentía la espátula y el pincel ancho, tiene cierto interés y hasta acusada novedad. Esa arrogancia varonil refrenada por una sensibilidad poética y una técnica de artista formado en el estudio del natural, constituye la característica de la buena pintura de Lloréns Poy, el joven y ya notable pintor villarrealense”.

Igualmente desde las emisiones radiofónicas madrileñas llegó la información sobre la muestra artística. Así se expresaba el cronista de arte José Prados López en su programa de “Radio España”:

“La Sala Aeolian exhibe una exposición muy interesante del joven pintor valenciano Lloréns Poy, que presenta la expresión más acabada del entusiasmo juvenil que lucha por un puesto merecido en esta concurrencia artística de hoy, con razones sobradas. Porque Lloréns puede pensar con orgullo en su destino de pintor. Estos paisajes, estos bodegones y estas figuras, son una esperanza cierta de lo que será, en pasando unos años, si continúa con esa directriz de su dibujo y su color, tan bien conformados para el éxito, la gran

⁷⁶ *Pueblo*, miércoles 21 de mayo de 1958.

promesa que existe en el fondo de la obra de este joven artista, que acusa una perfilada sensibilidad, es motivo suficiente para aplaudirle con esa sinceridad y esa emoción que produce una juventud preparada para lo mejor”.⁷⁷

En la misma línea, destacando la sensibilidad, la luminosidad y el equilibrio del artista se manifestaron desde sus páginas los redactores de los diarios *Arriba*, *Madrid*, *ABC* o los informativos semanales como *Siete Fechas* y *Gran Mundo Ilustrado*. Las crónicas provinciales se hicieron igualmente eco del éxito de esta primera muestra expositiva (así *Mediterráneo*⁷⁸: “Críticos y visitantes señalan méritos muy destacados que redondean el éxito del joven pintor villarrealense, cada día confirmador de la dimensión de su arte”).

Y el joven artista empezó a conceder entrevistas manifestando los parámetros de su voluntad de estilo:

“- No desprecio ninguna tendencia. Tengo que estudiar. Todo es experiencia y me parece todo interesante. Pero por ahora creo que soy “Más bien” clásico que modernista desenfrenado”.⁷⁹

“- Soy un enamorado de lo clásico, de la luz, del sol de Levante, de todo lo que encierra arte. Incluso admito lo abstracto, no eso que es demasiado abstracto, sino lo que está realizado con sinceridad. No me aparto de las corrientes modernas, las admito, y yo sigo en mi línea, en la que imperan la verdad pictórica, el sentido de las cosas y el sentimiento puro, la vocación”.⁸⁰

⁷⁷ *Radio España* de Madrid, emisión radiofónica del día 17 de mayo de 1958.

⁷⁸ Gonzalo Puerto en “Notas de Arte” de *Mediterráneo*, 25 de mayo de 1958.

⁷⁹ “Figura del día”, en *YA*, 22 de mayo de 1958.

⁸⁰ Declaraciones al periodista Ángel Moisés en *Levante*, 24 de mayo de 1958.

La excelente acogida de su primera muestra pictórica individual, que le permite no sólo las ganancias económicas por la venta de muchas de las piezas expuestas, sino también la toma de contacto con muchas figuras de la vida social y cultural madrileña, con compromisos y promesas de diversos encargos retratísticos, no deslumbran en absoluto a Lloréns Poy que comprende perfectamente la necesidad de consolidar al mismo tiempo una actividad segura a través de la docencia, para la cual está académicamente capacitado por su titulación y, en previsión de circunstancias futuras, se interesa en la realización de prácticas en el ámbito de la enseñanza una vez llegado el límite de sus obligaciones en el Servicio Militar.

A principios del curso 1958-59 obtiene una plaza como Profesor Ayudante de clases prácticas de Dibujo en el Instituto Nacional Femenino de Enseñanza Media “Lope de Vega” de Madrid para todo el siguiente curso, que ocupa diligentemente⁸¹, aunque viaja a menudo hasta su casa en Vila-real, e incluso sigue colaborando ocasionalmente con su maestro Ortells:

“Mi querido Vicente: Lo que me va a traer de cabeza va a ser el Ecce Homo pues ahora se ha empezado a sacar de puntos. Espero que vengas pronto para que me ayudes”⁸².

En tanto, acaba el lienzo del “Misterio de la Encarnación” para el oratorio privado de la casa de Burriana de monseñor Enrique y Tarancón, un lienzo que se verá complementado con otro de semejantes características, esta vez de temática asuncionista: la obra queda

⁸¹ Certificado de la toma de posesión emitido por D. Saturnino G. de Barrera, Secretario del INEM “Lope de Vega”. 2 de octubre de 1958.

⁸² Carta de Ortells de 28 de diciembre de 1958. Se refiere a la imagen procesional del *Ecce-Homo* encargada a Ortells por la Cofradía de la Purísima Sangre de Vila-real.

instalada en la capilla de manera definitiva en los primeros días de enero de 1959, tal como queda reflejada en la prensa comarcal del momento:

“Rompiendo antiguos moldes, este joven pintor, dejándose llevar de su inspiración, nos representa a la Santísima Virgen como una adolescente de dulce mirada y rostro candoroso que a su vez denota extrañeza y turbación al oír el mensaje que el Señor, representado en la obra por un rayo de luz, le transmite. Lloréns Poy ha querido, y lo ha conseguido admirablemente, plasmar el instante de la Encarnación del Hijo de Dios, en esta obra que viene a aumentar su ya copiosa producción.

Técnicamente constituye una prueba de los progresos que en el difícil arte de la pintura ha conseguido este joven. La fineza de sus colores, la severidad de trazo en la composición y el espíritu que anima a las dos figuras, hacen de la obra todo un poema pictórico, que viene a demostrar una vez más la fina sensibilidad de Lloréns Poy, que al interpretar obras religiosas siempre vuelca su alma.”⁸³

La enriquecedora experiencia didáctica de aquel curso, aunque no le reportara esencialmente ningún ingreso económico, queda además compensada por una intensa actividad artística. Al retrato que había realizado de la infanta María Teresa de Borbón-Parma, que había posado para él en diversas sesiones en la casa de Miguel Fagoaga⁸⁴, y que merece las felicitaciones de la misma y el fortalecimiento de sus lazos amistosos, le sigue la propuesta de efectuar igualmente los de sus hermanos

⁸³ Gonzalo Puerto en “Notas de Arte”. *Mediterráneo*, 10 de enero de 1959.

⁸⁴ Miguel Fagoaga y Gutiérrez-Solana, abogado tradicionalista navarro, gran amigo de la familia Lloréns, fue procurador en Cortes, presidente nacional del Circulo Vázquez de Mella, secretario de la Sección de Ordenación Social y Corporativa del Instituto de Estudios Políticos, consejero nacional de Prensa

Cecilia y Carlos, entre otras personas integradas con los círculos del carlismo político⁸⁵.

Debido a la pertenencia de su padre, Antonio, a la Sociedad “Pro Patria” tan arraigada en Vila-real, Vicente participa en diversas actividades y concentraciones que se celebran tanto en su ciudad natal⁸⁶ como en Sagunto, Valencia, Liria y Villafranca del Cid a lo largo del verano de 1959⁸⁷, relacionadas con el intento de Carlos Hugo de Borbón-Parma de recomponer la organización del Partido Carlista y potenciar las reivindicaciones de sus derechos a la Corona española de su padre Javier de Borbón-Parma ante el régimen franquista, que las tolera medianamente⁸⁸.

Lloréns aprovecha para continuar proyectando nuevas perspectivas plásticas, y con la mirada puesta en una futura exposición, dedica el mes de agosto a conocer en profundidad las tierras del Alto Maestrazgo de Teruel y de Castellón, tomando apuntes en las visitas a sus característica poblaciones y preparando toda una serie de bocetos sobre los paisajes rurales y retratos de personajes con destino a su futura exposición, como explica a la infanta María Teresa de Borbón-Parma dirigiendo el escrito a la residencia en el castillo de Bostz, en Besson-Allier (Francia)⁸⁹:

⁸⁵ Carta de María Teresa Borbón Parma, de 11 de junio de 1959. Archivo personal de Vicente Lloréns.

⁸⁶ Acto en el salón de cine “Real Cinema” de Vila-real el día 28 de junio de 1959, en el que intervienen José María Valiente, José Luis Zamanillo y otros dirigentes carlistas del grupo que, en 1974, se separan de la obediencia a D. Javier y acatan a Juan Carlos I, fundando el partido Unión Nacional Española. Lloréns Poy, como su familia, seguirán muy vinculados a este colectivo.

⁸⁷ Carta de Vicente Lloréns a Miguel Fagoaga, a la sazón Jefe Regional Carlista de Castilla la Nueva, de 16 de junio de 1959.

⁸⁸ Las inclinaciones progresistas de Carlos Hugo de Borbón, muy influenciadas por las doctrinas católicas derivadas del Concilio Vaticano II, y que le mueven a tomar contacto con los movimientos obreros clandestinos, provocaran las sospechas del régimen franquista, que el año 1968 acaba por expulsarlo de España. En 1975 se convierte en pretendiente directo a la corona debido a la abdicación de su padre.

⁸⁹ Carta de Lloréns Poy a María Teresa de Borbón Parma, de fecha 12 de octubre de 1959.

“Señora: Aunque felicitaros en vuestra fiesta onomástica es el motivo de esta carta, aprovecharé la ocasión para extenderme un poco comentando lo que hice en los últimos meses. Así os hablaré de España. Durante el verano he compaginado lo artístico y lo patriótico. Mientras pintaba unos retratos en Villarreal pude asistir a los Actos Carlistas después recorrí el Maestrazgo, también esto pareció una excursión carlista pues conocí a viejos correligionarios de aquellas tierras y visité los lugares que fueron escenario de las grandes victorias de Cabrera.

Estos días estoy haciendo un dibujo de Vuestro Augusto Padre el Rey, que me pidió D. Miguel para publicarlo. Ya veremos cómo resulta pues me baso en varias fotografías”.⁹⁰

E igualmente cuando escribe a su amiga Pilar Calvo de León de Repiso, duquesa de San Lorenzo, nieta del General Martínez Campos:

“Este verano he trabajado bastante en vista a mi próxima exposición. Después de terminar dos retratos he hecho un viaje por el alto Maestrazgo durante el cual pinté 14 paisajes de Iglesuela del Cid, Cantavieja y Morella. Ahora estoy finalizando otros cuadros con el mismo objeto”.⁹¹

Consecuencia de los contactos personales que realiza durante su itinerario por las tierras altas castellonense es el encargo de un boceto para una lápida conmemorativa de Centenario de Carlos VI, que realiza con trazo sencillo y sustituyendo los escudos simbólicos de la

⁹⁰ En nueva carta de 27 de noviembre de 1959 le ofrece enviarle dos bocetos para que la infanta María Teresa realice su valoración sobre el parecido.

⁹¹ Carta de fecha 22 de septiembre de 1959. Archivo de Vicente Lloréns.

dinastía carlista por una corona real⁹². Sin embargo y a pesar de su interés e implicación en la causa política, el encargo no llegará a formalizarse materialmente.

A comienzos del siguiente año trazará un dibujo para la confección de un nuevo manto dedicado a Nuestra Señora del Losar, la patrona de la población de Villafranca. Actúa como patrocinador su correligionario de Villafranca del Cid Juan Antonio Aznar Iñigo, pariente de la artesana bordadora Carmen Igual, que ya había confeccionado los mantos de la Inmaculada concepción de la Congregación de Hijas de María Inmaculada de Vila-real y de Nuestra Señora de la Fuensanta, patrona de Murcia, ofrendado como agradecimiento por el pueblo de Valencia.

Para esta ocasión y siguiendo las indicaciones de Aznar, Lloréns Poy diseña una amplia orla floral en la que se entrelazan los escudos heráldicos de los apellidos del matrimonio de donantes, Aznar y García, a ambos lados del escudo oficial de la población villafranquina.⁹³

En el mes de abril volvió a intentar presentarse a la convocatoria anual de los Premios de la Academia, con dos nuevos óleos, uno de tema local “Pastoret i pastoreta”, con los típicos danzantes infantiles en honor de San Pascual y su característico atuendo, y el otro bajo el título de “Templo en ruinas”, representando el antiguo convento de San Francisco de Morella. Pero de nuevo queda fuera de la selección inicial, al faltarle suficiente ayuda, sobre todo por parte del escultor castellonense Juan Adsuara⁹⁴, académico y miembro del jurado, que a pesar del paisanaje y la común relación con el escultor José Ortells, lo trata en esas circunstancias con injustificado distanciamiento y frialdad. Ambas piezas formarán

⁹² Carta al jefe carlista de Ulldecona Ramón Forcadell, fechada en Madrid en 13 de febrero de 1960. Archivo de Vicente Lloréns.

⁹³ Carta de Juan Antonio Aznar Iñigo, de fecha 30 de mayo de 1960. Archivo de Vicente Lloréns.

⁹⁴ Carta a Juan Adsuara de fecha 28 de abril de 1960. Archivo de Vicente Lloréns.

entonces parte de la nueva exposición que el artista ya tiene programada para el otoño inmediato.

La inauguración de la muestra de Lloréns Poy el 15 de octubre de 1960 en la “Sala Eureka”⁹⁵, en la calle del Caballero de Gracia de Madrid, inmediata a la céntrica Gran Vía, se manifiesta sin ningún tipo de duda como uno de los acontecimientos más destacados del inicio de la temporada artística madrileña en el otoño de 1960. Así puede comprobarse con contundencia en las crónicas sociales de los medios de comunicación del momento:

“Un destacado éxito constituyó la exposición que el notable pintor Lloréns Poy celebró en la Sala Eureka. A la inauguración asistieron las siguientes personalidades: Ministro de Trabajo, señor Sanz Orrio; Capitán General Muñoz Grandes; Su Alteza Real el Príncipe de Bragation; S.A.R. el Príncipe Don Ataulfo de Orleáns y Borbón, duquesa de San Lorenzo de Valhermoso y de Medina Sidonia, marqueses de Lozoya, de Barrón, de Santo Domingo, de Manzanedo, condesa de Clavijo, doña María Martínez Campos, señora de Peña, don Alfonso; señorita Puig de la Bellacasa, señorita Carmen Pinohermoso, señora Alia García Valdecasas, don Fernando Silló, señores de Zamanillo, señores de Fagoaga, señores de Merino, señores de Valiente, el obispo de Solsona, excelentísimo señor don Vicente Enrique y Tarancón; el Director de la escuela de Bellas Artes de San Fernando, don Juan Adsuara, y el Director General del Ministerio del Aire, general Bono”⁹⁶.

⁹⁵ Es el nuevo nombre que le había dado tras una profunda reforma a la antigua sala “Aeolian” su propietario Luis Gil Fillol.

⁹⁶ *Gran Mundo*, nº 137, 16 de octubre de 1960.

Pero, la masiva afluencia de los representantes de la “buena sociedad” de la capital, y de los representantes de la autoridad civil de la época, habituales en los “vernisages” inaugurales, no sería suficiente si no viniera reforzada la impresión del éxito desde otra perspectiva mucho más cualificada por la opinión crítica de los expertos artísticos:

“Seguimos con las Exposiciones pictóricas, inmersos ya en este recorrido de salas madrileñas a la búsqueda de un recreo estético para nuestro espíritu, o un sufrimiento. Esto último no va con la Exposición que hoy presenta Vicente Lloréns Poy... nada menos que cuarenta y cinco obras. De ellas seis son apuntes; el resto, treinta y nueve lienzos, que ofrecen la varia muestra de su quehacer artístico, con retratos, paisajes y bodegones. Es curioso esto de que los jóvenes pintores acometan con valentía las más diversas manifestaciones del arte de la pintura. En realidad, es privativo de la juventud, por vías de ensayo, tocar todos los aspectos de su arte, para encontrar aquel que les sea más idóneo; pero puede ser también demostración de la capacidad creadora y polifacética de estos artistas de nuestro país.

Lloréns Poy, para los que quieran una pequeña indicación sobre su estilo, no pertenece al abstractismo y demás ambigüedades, sino la concreción real de la pintura. Sus programas ofrecen una varia muestra de juicios de los críticos de arte. Es pintor realista, porque el realismo no puede ser nunca “trasnochado”, como con adjetivación incongruente escriben algunos”.⁹⁷

Vicente Lloréns, en efecto, recoge en una exposición de mucho más amplio alcance que la primera celebrada en Madrid, toda la experiencia acumulada y el resultado también de sus contactos políticos y

⁹⁷ “Latidos de la ciudad”, ByC, *Ya*, 16 de octubre de 1960

sociales, además de las visiones recogidas en los viajes que había efectuado en los meses anteriores. La, que permanece abierta entre el 15 y el 28 de octubre, presenta en su catálogo una diversidad de registros bien percibidos por los expertos visitantes: (1-3) retratos de *S.A.R. Doña María Teresa de Borbón-Parma, Excma, Sra. Duquesa de San Lorenzo de Valhermoso, Pilar Repiso y Calvo de León*; (4-11) evocaciones localistas, *Pastoreta i pastoret, Monje, Torera, Belebele, Camino de Villarreal, Ribera del Mijares, Atardecer en el río, Santa Quiteria*; (12-13) madrileñas, *Paisaje madrileño, La Moncloa*; (14-24) paisajes castellonenses, *Peñíscola, Crepúsculo, Cuesta de la Maestraleta, La Ermitana, Puerto pesquero, Oropesa del Mar, Playa oculta, Peñascos en el Mediterráneo, Costa de Azahar, Eslida, Salida para Chóvar*; imágenes de las comarcas del Maestrazgo y Els Ports, *Iglesuela del Cid, Patio del Maestrazgo, Cuartel del General Cabrera, Santa María de Morella, Interior de la basílica, Templo en ruinas*; (31-39) naturalezas muertas, *Cristal, Cobre, Jamón, Cebollas, Naturaleza muerta, Bodegón del cardo, Bodegón del perol, Bodegón del vino, Bodegón de cocina*, y (40-45) una serie de apuntes de menor tamaño.

Toda la prensa destaca en general, como a puntos fundamentales, la juventud del autor, su origen valenciano, y la riqueza de facultades que le permiten abarcar tan gran variedad de temáticas con similar dominio:

“Lloréns Poy es un joven pintor de quien dijimos con ocasión de su primera salida al campo de las exposiciones que en su obra había calidades poéticas. Nos corroboramos en esta impresión. En la colección de lienzos que ahora ofrece se advierte un espontáneo forcejeo por hallar caminos más personales. Se apunta ya una fuerte

personalidad, singularmente en aquellas obras en que el pintor se deja llevar por su intuición y de su cerebro”⁹⁸

“Este joven pintor domina totalmente la técnica de su arte, servida por una sensibilidad minuciosa, limpia y poética. Sus óleos nos brindan la realidad que ha enfocado con el objetivo de sus pinceles, trascendida, deliciosamente trascendida a un plano de estéticas calidades, a través de esa sensibilidad creadora que le lleva a plasmar la suave atmósfera de sus paisajes, la íntima melancolía de sus rincones pueblerinos—espléndidamente vistos, por cierto-, o la fresca armonía de sus bodegones.

Los lienzos de Lloréns Poy se plantean problemas que él va resolviendo con una gracia recoleta, suave y sugeridora, en donde las cosas, los pueblos y los paisajes se remansan en una teoría de las luces y de enfoques.

Junto al paisajista y a la acabada colección de bodegones que nos presenta, Lloréns Poy expone en la Sala Eureka varios retratos, realizados con una técnica depurada.

Resumiendo, diremos que la exposición de Vicente Lloréns Poy es de las que deben ser visitadas por todos los buenos aficionados a la pintura”⁹⁹.

“Lloréns Poy, con su exposición de Eureka está demostrando un progreso cierto en su técnica, en su concepto, en su visión honda de las cosas; dibuja y capta el carácter de su modelos; logra acierto en sus bodegones de estudio y triunfa definitivamente en sus paisajes, que en sus pinceles alcanzan una novedad, una originalidad, una personalidad”¹⁰⁰

⁹⁸ Federico Galindo, *Dígame*, 21 de octubre de 1960

⁹⁹ Crónica artística de *Radio Madrid* del día 22 de octubre de 1960.

¹⁰⁰ Prados López, en *Madrid*, 16 de octubre de 1960.

“La Sala Eureka, que abrió sus puertas con una colectiva de cuatro pintores (Ocampo, Ortega Sanza, Dueñas y García Ruiz), ofreció a continuación la individual de Luis Sampedro, joven paisajista levantino aún en formación. Ahora –hasta el día 28- expone allí Vicente Lloréns Poy (también joven levantino) retratos, figuras, paisajes y bodegones. No practica este pintor ese desorbitado culto al sol que caracteriza a los luministas de nuestro litoral mediterráneo. Por el contrario, es en los grises y en las medias tintas donde se halla su expresión más afortunada. En el conjunto de sus cuadros –y particularmente en los compuestos con figuras- se advierte una meditada inclinación a la síntesis y a la sobriedad”¹⁰¹.

“Treinta y nueve óleos y media docena de apuntes ha reunido Vicente Lloréns Poy en la exposición abierta en la Sala Eureka, exposición que desde que fue abierta mereció los honores de una gran concurrencia.

Conjunta la exposición de este joven pintor levantino, positivo valor de nuestra actualidad pictórica, unos pocos, pero magníficos retratos, algunos bodegones, que denotan la larga madurez que la pintura de Lloréns Poy tiene, a pesar de los no muchos años del autor, y numerosos paisajes.

A nuestro entender y sin subestimar las demás facetas de este pintor, es en los paisajes donde Lloréns Poy alcanza el máximo de su fuerza expresiva y donde se refleja con mayor vigor la fuerza poética de su pintura, derivada de una fina sensibilidad que encuentra en los paisajes su mejor concreción. Y en todas sus obras, el artista muestra su

¹⁰¹ “Arte y artistas”, Arbós Ballesté en *ABC*, 27 de octubre de 1960.

maestría en el hacer, su sensible vocación que es, sin duda, el soporte donde se asientan sus mejores cualidades”¹⁰²

La trascendencia de esta exposición de 1960 no radica solamente en el evidente éxito y satisfacción personal para el autor que compensa así, ante un público exigente, algunos de los desencuentros padecidos en momentos anteriores, ni tampoco del rendimiento crematístico de la muestra, importante por otra parte y muy estimulante tras el trabajo realizado, sino sobre todo en que la promoción de su nombre a raíz de la positiva evaluación de los críticos, motiva la toma de nuevos contactos personales, traducidos posteriormente en encargos de labores plásticas de notable interés, y que además servirán para abrirle nuevas puertas en su trayectoria profesional. No solo la prensa madrileña se hace sabedora de la exposición, sino que también los corresponsales la comentan en otros ámbitos, como Barcelona, según “El Correo Catalán”:

“En esta floración de exposiciones a que aludíamos al inaugurarse la actual temporada artística destaca la de Vicente Lloréns Poy, nacido por la Plana de Castellón, en la ciudad industrial y agrícola de Villarreal... Su valía como pintor la han razonado elogiosamente los profesores y críticos más solventes. Todos están concordes en el espléndido futuro –ya presente- que le espera en el mundo de las artes plásticas, por su fina sensibilidad, su vuelo imaginativo, su perfecto dominio del paisaje y de la figura. Es un excelente creador de pinceladas seguras y vigorosas, en cuyas composiciones hay siempre un aliento creador y una atmósfera poética del mejor cuño”¹⁰³.

¹⁰² *La Actualidad Española*, 17 de octubre de 1960.

¹⁰³ Carlos Jiménez Dobón, en *El Correo Catalán*, 23 de octubre de 1960.

Y también en la prensa castellana¹⁰⁴ o en la aragonesa, como escribe José Sanz y Díaz en *El Cruzado Aragonés*:

“Su exposición... tan visitada y comentada, si bien para nosotros tiene un interés especial, aparte de la universalidad de los motivos tratados, por haber bastantes que inciden entrañablemente en la Tradición y en la mejor historia de nuestro Carlismo insobornable. Parece natural que así sea, siendo Lloréns Poy un pintor nacido en tierras castellonenses, que en su niñez oiría contar tantas veces las hazañas carlistas del indomable Maestrazgo.

Mas no se piense por ello que se trata de un pintor exclusivo de temas carlistas; nada de eso, pues en este mismo certamen nos muestra, con igual latido plástico que las evocaciones de nuestra epopeya romántica, retratos notables... figuras tan dispares como ese monje blanco de ojos azules, quizá de tanto mirar al cielo, o “Belebele” que es el tonto clásico que hay o suele haber en todos los pueblos”¹⁰⁵.

El mismo periodista, volvería sobre el tema de la exposición de Lloréns Poy, incluso tras haber sido ya clausurada el día 28 de octubre, en la publicación de ideología carlista *Siempre*, en noviembre del mismo año, en un artículo bajo el título de “El Maestrazgo romántico y plástico (cuadros de evocación carlista)”, en el que analiza de manera más profunda este conjunto temático del autor, generado en su peregrinación artística veraniega en los meses pasados, y del que vale la pena reproducir

¹⁰⁴ Angel Lera de Isla , en *El Norte de Castilla*, 16 de octubre de 1960 : “demuestra Lloréns que posee una fina sensibilidad artística, que domina la técnica pictórica en todos sus géneros y que busca con afán su pintura”.

¹⁰⁵ *El Cruzado Aragonés*, Barbastro, 12 de noviembre de 1960. Este periódico semanal, fundado en 1903 era, como su nombre ya sugiere y la línea del comentarista apunta, portavoz de las ideas tradicionalistas en Aragón.

algunos de los pasajes más intensamente descriptivos del contenido de algunos de los lienzos expuestos, según los intereses y las ideas del redactor:

“Tiene cuadros admirables dentro de las motivaciones carlistas, como son “Cuartel del General Cabrera” en Cantavieja, que nos muestra una casona blasonada con dos balcones que voltean su calado herraje sobre la calle. Un requeté monta guardia a la puerta mientras que por la calzada –al fondo de la cual se divisa un arco y la torre de una iglesia, un pelotón de tropas, que capitanea un oficial a caballo, avanza cantando, tocados todos con la boina bermeja. Son los voluntarios del Rey Don Carlos, a que alude el romance; hombres de gesto viril, mirada clara y corazón sin temor.

Y Santa María de Morella, cargada de historia y de heroísmo; Iglesias del Cid, ya en tierras turolenses, y “Patio del Maestrazgo”, donde dos viejos parecen contarle a otro hombre más joven que allí, y es verdad, pernoctó tres noches el buen monarca Don Carlos de Borbón.

Hay templos en ruinas, de una gran fuerza emocional y romántica, ítem más un retrato de S.A.R. doña María Teresa de Borbón-Parma, de pie, con traje blanco, guantes hasta el antebrazo y abanico del mismo tono. La mano derecha descansa con naturalidad sobre un libro que hay sobre una mesita de salón, en cuya tapa campean las aspas de Borgoña. Luce la princesa rica diadema sobre la hermosa frente, abriéndose en el rostro moreno los ojos negríssimos, grandes, inteligentes. Al fondo del retrato, rojos damascos, tallas policromadas y maderas nobles.

De esta manera, Lloréns Poy nos muestra, con su paleta de tonos cálidos y jugosos, a través de casi medio

centenar de lienzos distintos, de lo que es capaz, estéticamente, en todos los órdenes”¹⁰⁶.

También la prensa valenciana destaca en las crónicas de arte la rotunda aceptación de la muestra madrileña¹⁰⁷, pero destacan en especial las declaraciones que el artista hace a Eduardo López Chavarri en las páginas del rotativo *Las Provincias*, a través de las cuales se añaden sus propias opiniones personales a las valoraciones subjetivas del entrevistador¹⁰⁸:

“- ¿Cómo definirías tu obra?

- Todavía resulta difícil definir mi obra, ya que mi juventud no permite tener una personalidad marcada. Si pretendiera aparentar otra cosa caería en amaneramiento. Por ahora procuro renovarme constantemente y dar a cada tema la interpretación que exige.

- ¿Qué técnica prefieres?

- Pinto con espátula, pincel ancho o fino y con los dedos si hace falta para conseguir calidades.

- ¿Figurativo?

- Me inspiro en el natural pero sin esclavizarme para lograr una réplica, sirviéndome de él como medio y no como fin.

- ¿Cuál es la misión del pintor de hoy?

¹⁰⁶ José Sanz Díaz, en *Siempre*, nº 27, Palencia, noviembre 1960.

¹⁰⁷ Gonzalo Puerto en *Mediterráneo*, 10 de noviembre de 1960: “Felicitamos a Lloréns Poy por este clamoroso éxito, al tiempo que le expresamos nuestro deseo de poder admirar su obra en alguna sala de nuestra capital”.

¹⁰⁸ “Para mí –al igual que han reconocido los críticos madrileños- su pintura sí tiene un sello personal. Sus paisajes esplendorosos, propios de la escuela valenciana, encierran el palpitante realismo de nuestras playas, en las que la luminosidad severa contrasta con la aridez del contorno, tan acertadamente sincronizados”. Eduardo López-Chavarri en *Las Provincias*, 2 de diciembre de 1960.

- Si se siente responsable y tiene inquietudes ha de ver claro el camino y hacer su aportación eficaz trabajando sinceramente, prevenido para no convertirse en una marioneta de las muchas corrientes falsas que se confunden entre el buen espíritu de la actual evolución.

- ¿Sientes predilección por algún género?

- Hay géneros más o menos agradables, pero considero que el buen pintor los debe dominar todos, como se demuestra en las mejores obras de la pintura. En una misma composición hay perfectos retratos, bodegones excelentes y paisajes maravillosamente tratados. Por ahora procuro alternar estos tres géneros”.

Como balance esencial de esta exposición, independientemente de los apuntes de circunstancias de los críticos de las artes plásticas, es conveniente apuntar el hecho de que Lloréns Poy queda incorporado, apenas a los veinticuatro años, a la nómina cultural del panorama español del momento, y comienzan a fijarse en su nombres desde perspectivas de mayor calada los analistas y las publicaciones de mayor relieve. Así lo hace, en las páginas de “La Estafeta Literaria”, la historiadora Dolores Fernández Palacios¹⁰⁹

“En pincelada grande y suelta trata los temas más diversos, adaptando el método de ejecución a la realidad inspiradora: desde el impresionismo de verdes difuminados y grises de *Amanecer en la ermita*, al estilo ingenuo y modernista de *Pastoreta y pastoret*, en colores muy vivos, con figuras amuñecadas de contornos dibujados en negro sobre un fondo de pinceladas grandes, multicolores, que deja ver trozos de lienzo; o el romanticismo nebuloso de *Templo en ruinas* con una original disposición de planos y

¹⁰⁹ *La Estafeta Literaria*, número 162, diciembre de 1960.

perspectivas. Trata Lloréns con singular perfección la figura humana como protagonista en el retrato. Las figuras de sus paisajes viven en movimiento dentro del cuadro, resaltando en los contraluces la sombra dinámica de la figura humana con la estática de lo inanimado. No son muy frecuentes los pintores valencianos que, como Lloréns, hoy, no se dejan raptar por el hechizo del sol y la brillantez extremada del color.

La luz fuerte aparece en sus cuadros sólo cuando es realmente parte del paisaje, sobre todo en escenas de campo o de playa, generalmente tomadas desde ángulos de perspectiva originales, con ambición renovadora. Con la humildad franciscana del pintor, siervo de la belleza en lo sobrenatural como en lo cotidiano., Lloréns ha ejecutado con devoción de artista una Virgen de la Encarnación, joven, de facciones algo exóticas, muy al gusto actual, en un juego de planos y tonos de luz y crema sobre un fondo dorado como de retablo antiguo; y muchos bodegones en los que valoriza la poemática del color en los reflejos del cobre, las tintas del vino encerrado en cristal, el blanco mancillado de los tallos de un cardo...

En conjunto, la obra del pintor es su diario. Un diario en el que, a través de la diversidad de temas y de modos, Lloréns Poy busca su camino. Porque es un buen pintor que aún está en periodo de maduración. Él mismo confiesa que no ha encontrado aún su manera definitiva, su línea determinada de pintura... Los caminos de la pintura son infinitos y Lloréns Poy tiene la suficiente falta de prejuicios y de aberraciones para no sentirse contrario a ninguno de ellos. Ni siquiera al abstracto, la gran manzana de discordia de nuestros días”.

Unas semanas después, con el tiempo justo de descolgar los excedentes de la exposición madrileña y trasladar el material restante junto a nuevas aportaciones hasta Valencia, Lloréns Poy consigue una de sus ilusiones más claras: retornar a su tierra, con la satisfacción del éxito ya alcanzado, y mostrar a sus paisanos, cerca de la Escuela de Bellas Artes y de la Academia de San Carlos en donde había comenzado con tan buen pie sus estudios oficiales y lo hace el 20 de diciembre en la “Sala Mateu”, en la calle del Pintor Sorolla, y con una carta de presentación extraordinaria, conseguida con el mérito reconocido entre la crítica madrileña, y de la mano del Marqués de Lozoya¹¹⁰, Académico de la de Bellas Artes de San Fernando, uno de los más prestigiosos historiadores del arte en aquellos momentos, visitante entusiasmado de la exposición en “Sala Eureka”, y que apoya la nueva exposición redactando el texto para el catálogo de la de Valencia:

“En este tiempo en que todo el mundo culto se aúna para celebrar la gloria de Velázquez, conviene rendir un tributo de gratitud a los jóvenes pintores que han permanecido fieles a la gran lección que nos dejó el pintor sevillano y que no ha sido superada todavía. Es en Levante, mejor aún que en Sevilla o en Madrid, donde esta voz extinguida hace tres siglos, ha sido escuchada. Valencianos han sido los dos grandes velazqueños del siglo XIX: Francisco Domingo Marqués e Ignacio Pinazo Camarlench.

¹¹⁰ Juan de Contreras y López de Ayala, Marqués de Lozoya (Segovia, 1893 - Madrid, 1978), catedrático de Historia de España y de Historia del Arte, en las Universidades de Valencia, Madrid y Navarra. Ocupó numerosos cargos de responsabilidad en instituciones culturales: Director General de Bellas Artes (1939-1951); Director de la Academia Española de Bellas Artes en Roma (1952-1957); Director del Instituto de España (1964-1978) y Director de la Real Academia de Bellas Artes (1972-1978). Fue también vicepresidente de la "Hispanic Society of America" y miembro de diversas academias extranjeras. Autor, entre otras de una “Historia del Arte Hispánico” (1934) y de una “Historia de España” (1968).

A esta escuela pertenece un mozo pintor: Vicente Lloréns Poy, nacido en Villarreal, en 1936. A los 13 años –a la edad en que Velázquez entraba como aprendiz en el taller de Pacheco– ingresó en la Escuela de Bellas Artes de Valencia, de tan gloriosa historia. En 1955 continuó sus estudios en la madrileña de San Fernando, donde se graduó el año siguiente. La Real Academia le concedió la beca Carmen del Río.

Lloréns Poy ha logrado la más difícil calidad de un artista de nuestro tiempo: la de ser sincero y mantenerse fiel a sí mismo, taponando, como Ulises, los oídos a los cantos de sirena de la novísima crítica. De aquí el encanto de su pintura, que se revela juvenil porque mantiene la frescura y la fuerza de los pintores de otras épocas más felices. Expone retratos, paisajes y naturalezas muertas. Todos sus cuadros son, en realidad, retratos de personas o cosas cuyo íntimo secreto el artista ha intentado desentrañar”.

Con la aportación de cuatro óleos de nueva factura la exposición estaba formada, hasta un total de veinte piezas¹¹¹, dada la premura de tiempo, por el material excedente de la muestra madrileña, pero ello no fue óbice para que el conjunto resultara suficientemente representativo de la variedad de temas y técnicas ya mostradas en la capital estatal, y que la prensa valenciana pudiera celebrar abundantemente la calidad de las obras presentadas. El periódico *Jornada* ya hablaba desde el día anterior a la fecha de la inauguración sobre la “interesantísima exposición”, de “señalado éxito en Madrid” y de “los más cálidos elogios”¹¹², y el fin de semana siguiente, una vez comprobada “in situ” la

¹¹¹ (1-20) “Retrato”, “Pastorets”, “Patio de Don Carlos”, “Cristal”, “Jamón”, “Cobre”, “Santa Quiteria”, “Soledad”, “Morella”, “La flamenca”, “Bodegón I”, “Bodegón II”, “Belebele”, “Playa de Oropesa”, “Eslida”, “La tarde”, “Paisaje de Madrid”, “Peñíscola”, “La Moncloa”, “El portet”.

¹¹² *Jornada*, Valencia, 19 de diciembre de 1960.

calidad de las obras, el crítico de arte de la publicación se manifestaba en los siguientes términos:

“Lloréns Poy es un joven pintor figurativo que, fiel a los cánones clásicos de la pintura, ha sabido imbuir a su obra sutil y certeramente una evidente huella de su personalidad. Abordando una temática de amplia diversidad hay en la pintura expuesta una clara línea de técnica y de estilo homogéneo.

Los paisajes, y notoriamente el titulado “Paisaje de Madrid”, están armoniosamente resueltos con gran justeza de empastes y ponderado equilibrio de conjunto. El colorido es grato. La gama, adecuadísima; sin estridencias de color, mas con una paleta limpia, que revela un notable dominio de la técnica.

Los cuadros con figura humana tienen calidades de ternura. No menos notable es el retrato de un fraile, verdadero estudio de color y de actitud. Varios bodegones completan la exposición y los objetos cobran calidad en ellos, pues aparte de la justeza en el empleo del color, están compuestos con grata sencillez.

En suma, la obra expuesta por este joven pintor posee indudable calidad plástica y revela una insospechada madurez artística en el autor”¹¹³

Más amplio y matizado era todavía el análisis realizado días más tarde por el crítico artístico del diario *Levante*¹¹⁴:

“A la sensual luminosidad levantina une en su obra la hondura castellana, y si aquí nos parece austero desde el

¹¹³ *Jornada*, Valencia, 26 de diciembre de 1960.

¹¹⁴ *Levante*, J.H., Valencia, 29 de diciembre de 1960.

rigor del dibujo a la gama de su paleta, allí les parece sensual y rutilante hasta en la golosa generosidad de la materia. Y acaso esté en ello el mejor elogio de su equilibrio, de su seguridad, de su imperturbable y luminosa fuerza plástica.

Bodegones hay, como los señalados con los números 11 y 12, que recuerdan muy de cerca, en el tema y la maestría a los de Sánchez Cotán; el retrato del fraile señalado con el número 1, supone un estudio ejemplar de actitud y de técnica; por otra parte, sus paisajes penetran lo mismo en el celofán mágico de estos claros aires de Valencia que parece envolver la soledad de su barca en el lienzo número 8, que en las frías lejanías velazqueñas que sirven de fondo a su lienzo número 17, que precisamente por ser un paisaje desprovisto de toda anécdota y pintado de manera tan fiel y directa, me parece que es la mejor medida de la extraordinaria valía de este pintor. Por lo que toca concretamente a figura, el lienzo *Pastorets*, con folklore de su tierra natal, constituye un prodigio de sencillez, de espontaneidad, de autenticidad y de alegría. No en balde José Mateu, hombre que sabe encontrar el oro en los mismos filones, ha sabido colocarlo en el lugar de honor de la exposición”.

También los medios radiofónicos valencianos recogen el eco despertado entre los visitantes de la muestra pictórica por el artista villarrealense. José María Pizcueta, crítico de arte de *La voz de Levante* se expresaba así en la crónica semanal de su programa “Las exposiciones” emitido el 22 de diciembre de 1960:

“Vicente Lloréns Poy expone por primera vez en Valencia presentando veinte óleos de temario diverso, pero dentro de una técnica y estilo homogéneo, lo que dice mucho en pro del autor que ha sabido inyectar a su producción

dentro de las normas clásicas la huella de su acentuada personalidad.

De ahí que su debut ante el público valenciano pueda decirse ha sido con pleno éxito, no solo por lo que al aspecto económico se refiere –que a no dudarlo lo ha de obtener- sino también en el artístico, importantísimo este dada la juventud del pintor, ya que ante la evidencia de sus realizaciones y la calidad plástica de las mismas, la crítica ha de serle francamente favorable.

Puede decirse, en honor de la verdad, que todos sus cuadros están plenamente logrados con justeza de luz y colorido, sin olvidar su apropiada y grata composición, revelador todo ello de ese dominio de la técnica que posee Lloréns Poy.

Tanto sus figuras con auténticas calidades humanas, como sus bodegones de grata composición, y los paisajes, resueltos sin estridencias y por tanto de forma armoniosa; son la auténtica muestra de la calidad del autor que, aunque joven, puede considerársele poseedor de madurez artística. Madurez esta que ha de consolidar plenamente con ese afán de superación y auténtica vocación que tan vivamente siente por el arte que tan brillantemente cultiva”.¹¹⁵

Y esta es finalmente la valoración hecha por Eduardo López Chavarri en *Las Provincias*¹¹⁶:

“En medio del ajetreo de pinturas de todas clases y estilos surgen a lo mejor artistas jóvenes que muestran una fuerte penetración pictórica de primer orden. Son los que han

¹¹⁵ Transcripción contrastada de la emisora valenciana *La voz de Levante*. Archivo personal de Vicente Lloréns Poy.

¹¹⁶ “Un pintor-pintor, Vicente Lloréns Poy, en Sala Mateu”, *Las Provincias*, Valencia, 3 de enero de 1961.

sentido, admirado y dominado después por la fuerza de su vital instinto creador, la verdad eterna del arte, la que no nace y muere con la moda, sino que siempre queda como luz viva que hace brillar una época, un momento de plenitud artística.

En estos artistas, en estos pintores, la personalidad es poderosa, y no hacen pensar en ismos ni en sanedrines, sino en lo grande y emotivo que es el arte. Por fortuna la pintura valenciana no cesa en tener como ideal esas bodas místicas del arte con la naturaleza y de ahí esa fuerza sana de una escuela que en el ambiente del centro hispano fue, es y será tenida entre ojos, porque pinta la verdad, sin trucos, con irresistible poder de sugestión en la técnica y en la expresión.

Ello es humano, demasiado humano, como fijo el filósofo (Nietzsche, para lo que ustedes gusten mandar), y así nuestra pintura es objeto de constante “capitis diminutio” en ciertos ambientes que... luego ven los envidiables cuadros –y a sus autores- situados de tal modo que, donde ellos están, allí está la cabecera.

Vicente Lloréns Poy es de los que pintan genialmente lo que ven. Dotado de ese doble poder necesario a todo artista: sentir la vida y ser dueño de una técnica – no “aprendida” exteriormente, sino también creadora-, sus obras tienen ya la solidez de lo eterno y la gracia de lo juvenil.

Por eso un temperamento tan vigorosamente artístico como es el del marqués de Lozoya –juzga no por razonamientos librescos, sino por su espíritu de artista depurado- ha podido presentarnos a Vicente Lloréns en estos días en que “todo el mundo se aúna para celebrar la gloria de Velázquez”, habla de nuestro joven artista, junto a los nombres de Domingo y de Pinazo, a la vez que afirma la excelsitud de la pintura valenciana (contra todas las afectadas indiferencias centralistas) y al hablar de la lección que da

Velázquez con sus obras, afirma que aquella gran voz extinguida tiene aún sus fieles, acaso mejor que en Sevilla o en Madrid, en Valencia.

Y esto nos adentra en los cuadros del que promueve esos comentarios. Ve, lector, a ver las realizaciones de Lloréns, a quien ya hemos de considerar como un elegido, y darás la razón a este cronista. Es pintor, es artista, es de raíz velazqueña. Sus cuadros son atracción y reposo espiritual. Realiza Lloréns el gran milagro del arte.”

A principios de enero de 1961, Vicente Lloréns declaraba en una entrevista al diario valenciano *Levante* a punto de clausurar su exposición el siguiente día ¹¹⁷:

“ – A los 24 años, ¿qué proyectos tiene el artista Lloréns Poy?

- Al día siguiente de la clausura de esta exposición salgo para Madrid, para terminar un retrato que estoy realizando allí. Continuar de profesor en un colegio de a capital y, al mismo tiempo, tengo que dar cumplimiento a varios encargos que tengo, entre ellos, dos composiciones de gran tamaño que espero me será posible resolver durante el próximo verano.

- ¿Piensa ir al extranjero?

- Tengo verdadera ilusión en viajar para constatar el arte de diversas naciones europeas, aunque, de momento me va a ser imposible hasta que no termine todos los encargos que tengo pendientes”.

¹¹⁷ “Breve entrevista con Lloréns Poy, un pintor admirable y de gran futuro”, J. Ch. *Levante*, 4 de enero de 1961.

Todavía tendría que esperar algunos meses el pintor para conseguir realizar este deseo, compartido entonces por muchos artistas jóvenes, de cruzar las fronteras y respirar aires más cosmopolitas de libertad personal y artística, conociendo la vida cultural europea con la meritoria justificación de completar su formación académica.

Tras su paso por el Instituto de Enseñanza Media “Lope de Vega”, durante los cursos 1960-61 y 1961-62 Lloréns Poy trabaja como profesor de dibujo¹¹⁸ en diversas instituciones educativas como el colegio “Latino-Español”, el colegio privado de las religiosas “Mercedarias de la Caridad”, o el “Colegio del Sagrado Corazón”, el prestigioso centro de los Hermanos Corazonistas, para el cual decora a instancias de su Directiva un friso de ochenta centímetros de amplio en la parte superior de los muros de los laboratorios de Física, Química e Historia Natural, con pinturas alusivas a las diversas materias impartidas en el centro religioso¹¹⁹. Lo realiza pintando sobre lienzo que luego es adherido a los muros de los diversos recintos docentes, con el fin de evitar el máximo de molestias a los alumnos y profesorado del centro, interfiriendo en el desarrollo de las clases.

Mientras tanto sigue elaborando nuevos cuadros en previsión de posibles exposiciones futuras, entre otras pinturas un óleo de gran tamaño con el cual participará en la Exposición Nacional del año 1962, y atendiendo encargos como por ejemplo diversos cuadros de temática religiosa que le son requeridos por Monseñor Enrique y Tarancón con destino a su capilla en el palacio episcopal de la diócesis de Solsona, el retrato del dirigente carlista Iturmendi Bañales, pronto nombrado Ministro de Justicia o el del aristócrata búlgaro Simeón de Bragation, con quien había

¹¹⁸ Miembro del Colegio Oficial de Profesores de Dibujo en Madrid, registrado con el número 314, según certificación emitida por el decano D. Manuel M. Chumillas, con fecha 30 de noviembre de 1961.

¹¹⁹ Carta del arquitecto José María Galán Jordán de fecha 6 de septiembre de 1961. Archivo de Vicente Lloréns.

trabado una buena amistad de juventud en los ambientes sociales madrileños mientras era todavía príncipe heredero de la corona de su país y, en aquellas circunstancias, debido al reciente fallecimiento de su padre, monarca de los búlgaros en el exilio¹²⁰. Realiza también diseños de portadas para la Revista Universitaria “Azada y Asta” y comienza ya a pensar en la instalación de un estudio pictórico permanente en la capital del Estado¹²¹.

En aquel verano de 1961, mientras acaba de organizar su nueva residencia villarrealense y su estudio en la finca que ha adquirido en el camino de la Ermita de Vila-real, vuelve a visitar las tierras del Maestrazgo de Teruel en busca de nuevos paisajes y se preocupa en colaborar con el Ayuntamiento de Vila-real en la exposición antológica que se le está preparando al escultor José Ortells cuando, por su meritoria tarea docente, le fue concedida por el gobierno de la nación la encomienda con Placa de la Orden civil de Alfonso X el Sabio. Junto con un colectivo de jóvenes interesados por la cultura¹²², ha empezado también a fomentar en su localidad natal una especie de tertulia intelectual que acabará cuajando en la creación de una asociación bajo el nombre de “Ateneo Ortells”, en honor del ilustre artista villarrealense.

La exposición en honor de Ortells se celebra entre los días tres y diez del mes de septiembre de 1961, y el acto inaugural tiene lugar con solemne protocolo en el Salón de la Cooperativa Católico Agraria de la ciudad, durante el cual D. José Ferrer Ripollés alcalde de la ciudad hace entrega al maestro de las insignias acreditativas de la honorífica distinción, a la que se adhieren cordialmente la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos de Valencia y la Escuela Central de Bellas Artes de San

¹²⁰ Carta de G. Guenteheff, Jefe de la Casa de S.M. el Rey de los Búlgaros, fechada en Madrid el 17 de mayo de 1961. Archivo de Vicente Lloréns.

¹²¹ Carta a la duquesa de San Lorenzo, de 20 de julio de 1961. Archivo de Vicente Lloréns.

¹²² Julián García Candau, Juan Soler, Rafael Beltrán, Carlos Broch, Juan Beltrán, Vicente Mata, Francisco Cabedo. Carta de Vicente Lloréns a este último, de 12 de marzo de 1962.

Fernando de Madrid, el Círculo de Bellas Artes de Valencia, los escultores Juan Adsuara y Octavio Vicent, el pintor Juan Bautista Porcar y multitud de autoridades civiles, amigos y antiguos compañeros. Vicente Lloréns escribe para el programa catálogo de la exposición un texto emocionado que titula *Ortells en su humanidad, arte y magisterio, visto por el discípulo*.

En la comida de homenaje que se celebra tras el acto institucional, el alcalde Ferrer hace al escultor un último encargo: la talla de una nueva imagen de Nuestra Señora de Gracia, para sustituir a la figura improvisada por el imaginero Vicente Amorós en el año 1938 tras la destrucción de la escultura protogótica original a comienzos de la guerra civil. Ortells aún esbozará en las jornadas siguientes su idea de una figura sedente en sitial de alto respaldo, que mostrará a Lloréns Poy en uno de sus habituales paseos por el camino de la Ermita.

Unas semanas después, cuando Lloréns está nuevamente de regreso en Madrid, atendiendo sus responsabilidades laborales, le llega por teléfono la noticia de la repentina muerte del maestro, agotado su corazón por un infarto de miocardio. Es el lunes 27 de noviembre de 1961 y, antes de tomar un vuelo hasta Valencia, acompañado por Alberto, el hijo del escultor, aún procura transmitir a los amigos de Vila-real su conocimiento sobre las últimas voluntades del artista: su deseo de ser enterrado en Vila-real, su petición de que en la capilla ardiente que pudiera ser instalada se colocara a la cabecera de su féretro la imagen de Nuestra Señora de los Dolores que él había tallado por encargo de la Cofradía de Semana Santa del mismo nombre, y que la Banda de Música acompañara el desfile funerario interpretando piezas clásicas.

Tras un entierro sencillo y familiar, con la presencia de las personas más allegadas, la Corporación Municipal de la ciudad rindió a Ortells los honores de Hijo Predilecto, con los maceros portando dalmáticas negras. El solemne funeral que se celebró en la iglesia Arciprestal el día 30 de diciembre fue presidido por el obispo de la diócesis

de Castellón monseñor Pont y Gol, y en él se cumplieron las últimas recomendaciones del escultor. Del efecto que causó la desaparición del insigne artista local dan fe las reacciones recibidas en el Ayuntamiento de la Ciudad, y reflejadas en las Actas de los Plenarios de la Corporación Municipal¹²³.

La muerte de Ortells afecta intensamente a Vicente Lloréns al que tantas veces se había referido como “el hijo artista que no he tenido” o, en la correspondencia entre ellos, como “tu amigo y maestro”. El joven pintor se expresa con emoción en sus escritos cuando habla del magisterio esencial que representó para él desde los primeros años de la infancia la figura digna y ejemplar de su orientador:

“Al hablar de Ortells como docente y sobre todo como maestro, destaqué su oportuna severidad aunque reconociendo, en cualquier caso, su carácter personal afable y comprensivo. Aún así, las palabras “disciplina”, “rigor” y “trabajo”, empleadas con cierto énfasis, quizá aparentasen una imposición de sus métodos de enseñanza y hasta de sus criterios artísticos. Esta hipótesis carecería de fundamento, puesto que nunca utilizó sistemas autoritarios para adiestrar al aprendiz, sino ejemplos convincentes y prácticas eficaces.

Lo cierto es que Ortells daba gran importancia a la formación técnica del artista y, en consecuencia, pretendía que el estudiante aprendiese el oficio como medida primordial. Si en tal sentido se le puede calificar de maestro estricto, también hay que considerarlo un acérrimo defensor de la personalidad individual de los artistas, pues sus enseñanzas iban potenciando el conocimiento de la materia, de los procedimientos, de los estilos, de aquellos medios que facilitan la realización de las ideas, pero sin olvidar que nada

¹²³ Actas de las Sesiones Plenarias Municipales de los días 1, 15 y 22 de diciembre de 1961. Archivo Municipal de Vila-real.

ni nadie ha de reprimir la creatividad innata o las facultades temperamentales.

Ortells creía que un buen maestro tiene el deber de orientar a los discípulos para que ellos mismos encuentren su verdadera personalidad. Por eso, al rememorar a uno de los maestros que pudieron influir en su proyecto artístico, comentaba con gran respeto y admiración: “Benlliure era Benlliure; yo soy Ortells”, y cuando advirtió en mí una excesiva dependencia de sus juicios en cuestiones que afectan más al concepto que a la técnica, me hizo reflexionar alegando discretamente que él me había preparado los cimientos y el material para que luego fuese yo el que construyera la obra por iniciativa propia y según mis sentimientos”.¹²⁴

“Con sus virtudes humanas y artísticas, Ortells encarna el magisterio en su más alto grado. Excelente pedagogo, simplifica el aprendizaje usando métodos prácticos e ideas claras. Da todo lo que sabe y cultiva todo lo que da. Exigente, pero comprensivo, inspira respeto y confianza. Maestro verdadero, procura total armonía entre el estudio y las cualidades natas del discípulo, vigilando su iniciativa y atendiendo sus sentimientos. Como preceptor completo, sobrepasa la enseñanza técnica para alcanzar la formación espiritual. Su docencia va más allá de los límites de una asignatura; pues la ambienta y la proyecta cara a la vida. Pródigo en paternales afectos, se convierte en amigo cordial y admirable, al que sólo puede corresponder la gratitud y el cariño”.¹²⁵

¹²⁴ LLORÉNS POY, VICENTE. *El escultor Ortells, vida y obra de un maestro*, Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 1990.

¹²⁵ LLORÉNS POY, VICENTE. *Ortells en su humanidad, arte y magisterio, visto por el discípulo*. Ayuntamiento de Vila-real, septiembre de 1961.

2. La consolidación como pintor

(1962 – 1973)

2.1. Formación en el extranjero

De regreso a Madrid, a comienzos del año 1962, Vicente Lloréns recibe la invitación de la Reina Madre de Bulgaria para la ceremonia del enlace matrimonial de su hijo Simeón con la señorita Margarita Gómez-Acebo y Cejuela, que iba a tener lugar el inmediato día 21 de enero en la iglesia ortodoxa de Vevey (Suiza)¹²⁶, una amistosa propuesta que Lloréns Poy declina con cortesía por razones de trabajo¹²⁷, concretamente por el hecho de haber sido contratado con mejores condiciones que las que ya estaba percibiendo, para dar clases en el colegio madrileño de la “Congregación de Hijos de la Sagrada Familia”, de la que era destacado miembro su amigo y paisano villarrealense el sacerdote Vicente Mundina Balaguer, impulsor del centro educativo de su orden en la localidad madrileña de Alcobendas y creador de los “Viveros Nazaret”¹²⁸, en donde realizaban prácticas profesionales numerosos jóvenes que deseaban abrirse camino en el ámbito de la jardinería.

Pero también porque Vicente está comprometido en la realización de numerosos encargos, sobre todo retratos, entre los que cabe destacar los del Ministro de Justicia D. Antonio Iturmendi, los de las biznietas del histórico General Martínez Campos, el de la esposa del doctor

¹²⁶ Tarjeta de invitación oficial desde la Cancillería del Rey de los Búlgaros, rogando confirmación antes del día 10 de enero.

¹²⁷ Carta a George Guentenheff, Jefe de la Casa Real de Bulgaria, fechada en Madrid el 9 de enero de 1962.

¹²⁸ El sacerdote villarrealense Vicente Mundina Balaguer, creador del centro educativo “Padre Manyanet” en Alcobendas e impulsor de los “Viveros Nazaret”, entusiasta de la botánica, ha recibido por su considerable labor social entre la juventud la Cruz de Beneficencia de primera clase y la Cruz de Comendador al Mérito Agrícola.

Flórez Tascón y el de la infanta M^a de las Nieves de Borbón-Parma¹²⁹ y además por el esfuerzo de ultimar su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes del mes de mayo siguiente, muestra para la que son seleccionadas las dos obras que presenta, con la eficiente intervención del ministro Iturmendi¹³⁰.

Con su contrato ya firmado, y con previsión de continuar ejerciendo sus labores docentes entre los estudiantes del Colegio de la Sagrada Familia, Lloréns recibe a comienzos de curso una notificación que le hace alterar por completo sus planes. Habiendo presentado su currículum en la fecha de la convocatoria oficial al concurso de méritos para artistas españoles¹³¹, es seleccionado por el Ministerio de Asuntos Exteriores y propuesto al Gobierno Italiano para pasar el siguiente año académico pensionado con una bolsa de estudios en la Academia Española de Bellas Artes en Roma¹³². Entre sus obligaciones como becario, a cambio de la ayuda económica recibida, están las de efectuar trabajos de estudio sobre las obras de arte en los museos de la capital italiana, participar en las actividades de intercambio entre los artistas acogidos en la sede académica del Colegio español, asistir a las lecciones magistrales allí impartidas por

¹²⁹ “También sé por tu familia que tú –no faltaba más, dada tu condición de pintor de la real Casa- que has estado allí. Me dijeron que estaban en Madrid D. Carlos, D. Sixto, D^a María de las Nieves y D^a María Teresa y que ahora se esperaba la llegada del Señor y la Señora. También dijeron que el piso es frontero al que ocupa Carrero Blanco. Muchas gracias de todo y tú sabes puedes disponer de tu incondicional amigo y correligionario que te abraza”. Carta de Carlos Vilar Llop, de 21 de febrero de 1962.

¹³⁰ Cartas de confirmación a Iturmendi sobre el éxito de las gestiones realizadas al respecto de Jesús Rubio, Ministro de Educación (8 de mayo de 1962), y de Gratiniano Nieto, Director General de Bellas Artes (9 de mayo de 1962),

¹³¹ Entrevista con el periodista Julián García Candau en *Las Provincias*, Valencia, 28 de octubre de 1962.

¹³² La Real Academia de España, en Roma, es una institución de la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas del Ministerio de Asuntos Exteriores, que tiene como sede los claustros del antiguo monasterio de San Pietro in Montorio, ordenado construir en la colina del Gianicolo entre 1481 y 1500, en el barrio del Trastevere. Entre sus valores artísticos destaca el extraordinario templete de Bramante. Fundada en 1873 por Emilio Castelar es lugar de encuentro, formación y residencia de los artistas becados por diversas instituciones en materia como arquitectura, música, restauración, artes plásticas, literatura, arqueología, etc.

especialistas y profesores invitados, y trabajar en la realización de obras propias aportando algunas de ellas a la tradicional exposición colectiva de los pensionados que es celebrada anualmente.

Vicente tiene la fortuna de encontrar en aquellos momentos como Director de la Academia romana al pintor Joaquín Valverde¹³³, antiguo profesor suyo en la Academia de San Fernando y amigo personal no solamente de quien fuera su colega en la docencia, como catedrático de Escultura Anatómica, José Ortells, sino buen aficionado a la fiesta de los toros y amigo también del villarrealense Ernesto Vernia que por aquellos años había probado abrirse camino como torero con diversa fortuna en diversos ruedos peninsulares. Estos vínculos de distinto orden permitirán a Vicente profundizar en las relaciones amistosas con Valverde y recibir de su parte las más acertadas indicaciones para vivir con los mejores resultados la experiencia artística italiana.

Otra relación, a partir de la intensa amistad de Lloréns Poy con el entonces duque Simeón de Bragation, heredero de la corona de Bulgaria, le va a servir también de gran aprovechamiento: la que mantiene con el escultor exiliado Assen Peikov¹³⁴ que, desde su estudio taller instalado en la vía Margutta, había convertido la zona en lugar de acogida de los más avanzados representantes del panorama artístico romano del momento; Vicente conoce allí al patriarca de la plástica italiana contemporánea Giorgio De Chirico, al pintor abstracto Toti Scialoja, a Enzo

¹³³ Joaquín Valverde Lasarte (Sevilla 1896 - Madrid 1982), pintor. Fue segunda medalla en la Exposición Nacional de 1930. En el año 1932 decoró al fresco el techo del Salón de Recepciones del Ministerio de Instrucción Pública con una *Alegoría de las Bellas Artes*. Fue Director de la Academia de Roma entre 1960 y 1967.

¹³⁴ Assen Peikov (Sofia, 1908 – Roma, 1973), exiliado en Italia creó en su estudio romano un importante círculo de artistas de vanguardia en la década de los sesenta. Fue el autor del monumental *Leonardo da Vinci* ubicado frente al aeropuerto romano de Fiumicino, la escultura gigantesca de Minerva de la Universidad de Bari y otras más de mil esculturas, sobre todo retratos de personalidades culturales y del mundo del espectáculo. La mayor colección de sus obras se encuentra ahora en el “Museo de Arte” de la capital de Bulgaria.

Vespignani y el resto de artistas e intelectuales del grupo “Città Aperta”, al pintor Illia Peikov, hermano del escultor, etc., tomando contacto con las últimas tendencias en todas las manifestaciones pictóricas y escultóricas, de las que sabe captar y adoptar los principios técnicos, pero sin abdicar de sus raíces y asumiéndolos dentro de su propia personalidad.

Las buenas relaciones de Lloréns con las instancias eclesiásticas, en especial a partir de la afectuosa protección que en aquel ámbito continua recibiendo de parte de monseñor Enrique y Tarancón, le permiten acceder a las cámaras privadas de la Ciudad del Vaticano y, presenciando con respeto y a cierta distancia las múltiples actividades públicas del Papa Juan XXIII, Angelo Giuseppe Roncalli, puede llevar a buen término con su consolidada habilidad como retratista un dibujo de perfil del Pontífice tocado con el vetusto gorro o “camauro” por él recuperado como prenda histórica distintiva de su condición papal y que le agradaba exhibir en las audiencias públicas.

El retrato, fechado el día seis de enero, es enviado discretamente por Lloréns a Juan XXIII a través de la Secretaria de Estado con la colaboración amistosa del sacerdote español Justo Mullor, en aquel momento miembro de la Academia Pontificia Eclesiástica¹³⁵. No tarda entonces en recibir un cálido escrito de agradecimiento¹³⁶ de parte del obispo subsecretario monseñor Ángelo Dell’Acqua transmitiéndole la favorable opinión del Papa a la calidad artística del diseño, juntamente con una fotografía autografiada y dos medallas conmemorativas del Concilio Ecuménico Vaticano II:

¹³⁵ Justo Mullor García (Jaén, 1932 -), arzobispo de Émerita Augusta (1979) y de Bolsena (1994) ha sido observador permanente de la Santa Sede ante el Consejo de Europa y las Naciones Unidas, así como Nuncio Apostólico en diversos países. Concluida su carrera diplomática, en la actualidad es miembro de la Congregación para las Causas de los Santos.

¹³⁶ Carta de la “Segreteria di Stato di Sua Santità” fechada en el Vaticano el día 16 de enero de 1963.

“El Augusto Pontífice ha apreciado vivamente tan noble y delicado gesto, índice a la par de sincero espíritu cristiano y de segura vocación pictórica, y a él se complace en corresponder con los adjuntos dones”.

La Bendición Apostólica (“Optime” parece ser la palabra exacta manifestada por el Santo Padre al ver el dibujo, que quedó ocupando un lugar destacado en sus departamentos) fue desde entonces acompañada de una aureola de simpatía y admiración hacia el joven pintor en el complejo mundo de la corte vaticana, gracias a la cual le son abiertas las puertas del cerrado reducto curial y, durante los seis meses siguientes comienza a frecuentar libremente los palacios apostólicos, los patios y los jardines para poder realizar con comodidad, gracias a una autorización especial, más de veinte óleos de diferentes tamaños que serán para Vicente la base fundamental de la obligada exposición de los becarios en la ciudad de Roma, organizada en esta ocasión con la colaboración de la embajada española, por el “Centro di Azione Latina per l’intensificazione degli scambi culturali, economici e sicientifici tra le nazioni latine”, una significativa entidad cultural fundada en 1952.

En la propia sede de la entidad promotora, en la via della Fontanella Borghese, la denominada “Casa dell’America Latina”, inaugura Lloréns Poy el 28 de mayo de 1963 su primera exposición de rango internacional, con la presencia del Cardenal catalán monseñor Joaquín María Albareda y del embajador español ante la Santa Sede y el Gobierno italiano, el diplomático e historiador José María Doussinague, así como los directivos del centro sociocultural con su Director Zerilli Marimó al frente. Para el catálogo de la muestra, su amigo y escultor Assen Peikov escribe:

“Ho conosciuto Vicente Lloréns Poy nel mio studio romano. Me lo presentava un mio illustre e grande amico. Lo

accolsi con l'entusiasmo e la fratellanza di artista verso artista, e d'allora ebbi parecchi contatti con il giovane pittore.

Contatti spirituali e culturali, attraverso i quali ebbi modo di apprezzare il suo carattere fiero e fermo nelle posizioni dei sani insegnamenti che gli venivano dettati dalla grande pittura spagnola. Piccolo, forte, con espressione chiara nei suoi occhi, specchio di sentimenti modesti ma equilibrati, come un atto di fede in se stesso.

La pittura che –come ho già detto- deriva dalla tradizione spagnola, nelle sue grandi e decise pennellate di puro tono, mi ha dato l'impressione di una sana, scrupolosa e poetica ricerca.

Stimo che la permanenza romana possa essere al Lloréns Poy, di grande giovamento, allargando in lui lo slancio delle vedute attraverso le grandi esperienze dell'arte italiana antica e moderna. Penso che da oggi egli affronta in pieno il problema di fare della sua arte una pittura non solamente imposta alla tradizione della sua terra, ma anche su un piano largamente pittorico senza limiti di nazionalità.

A questa Mostra nella quale Lloréns Poy presenta pittura eseguita nella terra di Spagna, egli aggiunge gli ultimi quadri caldi di luminosità tutta romana.

Nella sincerità delle sue espressioni egli appare anche in questa fatica, fermo, sicuro, salvo di aberrazioni e calcolati istrionismi e ci fa vedere in lui una vera promessa e una realtà precisa.

Buona pittura, serietà di intendimenti, sanità di intelletto lo portano alla sicura conquista delle grandi vie dell'arte”¹³⁷.

¹³⁷ He conocido a Vicente Lloréns Poy en mi estudio romano. Me lo presentaba un ilustre y gran amigo mío. Lo acogí con el entusiasmo y la hermandad del artista hacia

Prácticamente la mitad de las obras expuestas son, con ligeras variaciones en los títulos, obras procedentes del repertorio ya presentado con anterioridad en las galerías españolas, que dan buena cuenta del proceso estilístico seguido por el pintor. Pero a ellas se añaden los resultados de sus desplazamientos por las ciudades artísticas de Italia en los meses precedentes: *Venezia, Firenze, Pioggerella, Villa Polisenna*; una serie de seis representaciones de los soldados de la Guardia Suiza Pontificia, en el cuartel de los cuales había sido improvisado en amplia estancia un estudio especial para Vicente Lloréns, estableciéndose con las visitas frecuentes una cierta intimidad amistosa con alguno de los jóvenes soldados, que le sirvieron gustosamente como modelos, posando para él con sus vistosos uniformes; diversos encuadres de los rincones del menudo territorio vaticano reflejo más allá del tópico de la cotidiana vida interior en el recinto fortificado: *Fontana del Sacramento, Cortile Borgia, La sentinella, Giardini Vaticani, Città del Vaticano, Casina di Pio IV, Piazza del Forno*, y en especial dos representaciones del Santo Padre: *Tu es Petrus* que representa

el artista, y desde entonces he tenido frecuentes contactos con el joven pintor. Contactos espirituales y culturales, mediante los cuales he tenido forma de apreciar su carácter altivo y firme en las posiciones de las sanas enseñanzas que le venían dictadas desde la gran pintura española. Menudo, fuerte, con expresión clara en sus ojos, espejo de sentimientos modestos pero equilibrados, como un acto de fe en sí mismo.

La pintura que –como he dicho ya– deriva de la tradición española, en sus grandes y decididas pinceladas de tono puro, me han dado la impresión de una sana, escrupulosa y poética búsqueda.

Estimo que la permanencia romana puede ser para Lloréns Poy de gran beneficio, prolongando en él el impulso de las ideas a través de las grandes experiencias del arte italiano antiguo y moderno.

Pienso que desde hoy él afronta de pleno el problema de hacer de su arte una pintura no solamente impostada en la tradición de su tierra, sino incluso sobre un plano largamente pictórico, sin límites ni nacionalidad.

En esta Muestra en la que Lloréns Poy presenta pintura ejecutada en la tierra de España, incorpora los últimos cuadros cálidos de la luminosidad plenamente romana.

En la sinceridad de sus expresiones él aparece, incluso en este esfuerzo, firme, seguro, libre de aberraciones y calculados histrionismos, y nos hace ver en él una auténtica promesa y una realidad precisa.

Buena pintura, seriedad de entendimiento, sanidad del intelecto, lo llevan a la segura conquista de los grandes caminos del arte”.

la silueta del Papa paseando a la llegada del ocaso por sus jardines privados, y presidiendo solemnemente la ornamentada Sala de Honor del Palacio Rúsoli, el *Ritrato de S.S. Giovanni XXIII*, de perfil en su trono, que tendrá notables efectos posteriores para el artista.

La prensa romana, acostumbrada de antemano a tan continuas, dispares e importantes manifestaciones artísticas, anuncia y detecta de manera inmediata los valores del conjunto de la muestra¹³⁸:

“A cura del centro di Azione Latina in Via della Fontanella Borghese 56 avrà luogo l’inaugurazione della Mostra personale del pittore Lloréns Poy che a quadri vibranti di luci romane alterna visione spagnole improntate alle tradizioni della Penisola, immagini vaticane e temi sacri affrontati con viva partecipazione di artista e di credente”¹³⁹.

“Cronache d’arte” de *L’osservatore romano*, 27-28 de mayo de 1963.

“Attraverso la esposizione dei quadri di Poy, il Centro ha inteso far conoscere al pubblico romano una espressione della piú recente evoluzione pittorica in Spagna.

La pittura di Lloréns Poy, che è stata definita una scrupolosa e poetica ricerca, appare profondamente inserita nella tradizione spagnola”¹⁴⁰.

Il secolo d’Italia, 30 de mayo de 1963.

¹³⁸ La clausura se produce el día 31 de mayo de 1963, tras cuatro jornadas de exposición.

¹³⁹ “... tiene cuadros vibrantes de luces romanas mezclados con visiones españolas impresas en las tradiciones de la Península, imágenes vaticanas y temas sacros afrontados con viva participación de artista y de creyente”.

¹⁴⁰ “Mediante la exposición de los cuadros de Poy, el Centro ha intentado dar a conocer al público romano una expresión de la más reciente evolución pictórica en España. La pintura de Lloréns Poy que ha estado definida como una escrupulosa y poética búsqueda, se presenta profundamente insertada en la tradición española”.

“Ha sabido recoger la mediterránea luminosidad de su Levante nativo en los cuadros realizados en España, y la dorada claridad romana en sus apuntes obtenidos, por especial privilegio, en los mismos jardines del Vaticano. Entroncado con la mejor tradición pictórica española, vigoroso en el manejo del pincel y la espátula, se manifiesta buen conocedor de los secretos de la luz y del color en la mejor concepción pictórica actual”.

Radio Vaticana, emisión del jueves 30 de mayo de 1963¹⁴¹.

“Lloréns Poy, oltre che pittore d’istinto e di vocazione, é artista seriamente preparato e educato alla grande, insostituibile scuola del vero, con la disciplina che essa comporta. Per questo, nonostante la giovane età, egli sa controllare adeguatamente il proprio impulsivo temperamento di colorista, e il linguaggio tonale, pur ricco e spesso raffinato, non risulta mai avventato e tanto meno avventuroso. Anche la capacità d’una sintesi efficace é indizio, in questo pittore, d’indubbia maturità artistica.

Tali qualità sono particolarmente evidenti nei paesaggi e nelle vedute (vedi ad esempio le vaste, ariose visioni paesistiche di Castiglia, con gli immensi cieli irrequieti; uno scorcio di Firenze con l’Arno, pieno di trasparenze e riflessi come un acquarello; e le più recenti impressioni romane, calde e luminose impregnate di atmosfera), nonché nelle nature morte”¹⁴².

¹⁴¹ Transcripción escrita de la información emitida radiofónicamente, procedente del archivo personal de Vicente Lloréns Poy.

¹⁴² “Lloréns Poy, más allá que pintor de instinto y de vocación, es artista seriamente preparado y educado en la gran, insustituible escuela de la verdad, con la disciplina que ello comporta. Por eso, a pesar de la joven edad, él sabe controlar adecuadamente el propio temperamento impulsivo de colorista, y el lenguaje tonal, más rico y a menudo refinado, no resulta nunca irreflexivo y mucho menos azaroso. Incluso la capacidad de

Il giornale d'Italia, 4-5 de junio de 1963.

Llaman especialmente la atención de los visitantes al Palacio Ruspoli las dos representaciones del Papa Giovanni Roncalli: *Tu es Petrus*, óleo de 130 por 97 centímetros que fue el primer lienzo que realiza con el tema de fondo de los jardines vaticanos, con la figura sugerida del Pontífice paseando bajo unos árboles entre los que sobresale la gran cúpula de la basílica de San Pedro; y otro óleo ligeramente mayor, de 130 por 110 centímetros, retrato del Papa de cuerpo entero, sedente de perfil en el trono de Pío IX, con el roquete de encajes, la roja muceta festoneada de piel blanca de armiño, y cubierta la cabeza con el antiguo “camauro”, gorro tradicional tan del gusto de Juan XXIII y que, declinado nuevamente el uso por sus sucesores, ha vuelto a ser empleado por el Papa Benedicto XVI.

Esta última pintura, que Lloréns Poy fecha en el día 17 de mayo de 1963 y presentada al público visitante en general durante la exposición abierta el inmediato día 28 de mayo, esperaba el momento de ser entregada como obsequio al Santo Padre en el transcurso de una audiencia privada que ya le había sido confirmada a Lloréns para el primer día de junio, una vez se hubiera clausurado la muestra pictórica.

Desafortunadamente, aquella audiencia tuvo que ser suspendida al padecer el Papa una fuerte crisis de agravamiento de su enfermedad, un cáncer gástrico que le iba a provocar tres días de intensa agonía. En la madrugada¹⁴³ del día tres, sin embargo, el arzobispo Loris

una síntesis eficaz es indicio, en este pintor, de indudable madurez artística. Tales cualidades son particularmente evidentes en los paisajes y en las vistas (ved por ejemplo las vastas, airosas visiones paisajísticas de Castilla con sus inmensos cielos inquietos); un escorzo de Florencia con el Arno, lleno de transparencias y reflejos como los de una acuarela, y las más recientes impresiones romanas, cálidas y luminosas impregnadas de atmósfera, de la misma forma que en las naturalezas muertas”.

¹⁴³ Nota de la Agencia EFE de fecha 5 de mayo, reproducida al siguiente día por toda la prensa española.

Francesco Capovilla, secretario privado del Papa Roncalli llamó urgentemente al pintor para que llevara al Vaticano el lienzo con el retrato, cosa que hizo de manera inmediata entregando el cuadro en la misma mañana de la llamada a monseñor Cardinale¹⁴⁴, jefe del Protocolo vaticano. El Papa murió poco antes de las ocho de la mañana de ese mismo día tres.

Monseñor Capovilla envió a Lloréns Poy, el día 22 de junio, la mañana siguiente de haber terminado el cónclave cardenalicio en el que resultó elegido como nuevo Papa el cardenal Montini, con el nombre de Pablo VI, un telegrama en el que le comunicaba el destino final de su pintura:

“Amabile dono avra collocazione degnissima presso antichi ricordi Papa Giovanni Sotto il Monte. Vogliate gradire espressione comossa gratitudine con augurio celesti terrestri consolazioni. Loris Capovilla.”¹⁴⁵

Efectivamente, una vez retirado de su cargo vaticano, así como de su arzobispado en la ciudad de Loreto, el antiguo secretario de Juan XXIII se dedicó a la formación de un museo sobre el Pontífice en la residencia de “Ca’Matino” en la población bergamasca de Sotto il Monte, cerca de Brussico la población natal de Giuseppe Roncalli, y en donde este acostumbraba a pasar con frecuencia sus temporadas de descanso antes de ser elevado al Pontificado. El Museo recoge hoy desde el altar de su capilla privada hasta el lecho en donde expiró y es un importante lugar de peregrinación devota a quien fue llamado el “Papa bueno”. Allí se encuentra, ocupando un puesto destacado, el retrato pictórico realizado por Lloréns Poy, el último que le fue efectuado al Papa promotor del Concilio

¹⁴⁴ “Un valenciano, pintor de Juan XXIII”, Julián García Candau, *Las Provincias*, domingo 16 de junio de 1963.

¹⁴⁵ Telegrama personal de fecha 22 de junio de 1963, conservado en el archivo personal de Vicente Lloréns Poy.

Vaticano II, que procuró avanzar en la adaptación a la sociedad contemporánea por parte de la Iglesia Católica.

Esta circunstancia personal, anecdótica si así se quiere en el conjunto de su obra y trayectoria artística, pero profundamente significativa para Vicente Lloréns, será comentada de manera extensa por la prensa española que lo convierte en protagonista de numerosos comentarios y entrevistas al respecto, frente a los cuales el pintor procuró siempre responder de la manera más discreta posible¹⁴⁶ cuando, una vez concluido su período de pensionado en la Academia de Bellas Artes de Roma, retorna a España para incorporarse a su trabajo habitual.

Con fecha de primero de octubre de 1963 vuelve a recibir nombramiento como Profesor de Dibujo provisional en el centro de enseñanza profesional "Hogar Nazaret", dependiente de la Delegación Nacional de Auxilio Social y regentado por los hermanos de la Sagrada Familia¹⁴⁷.

Y al mismo tiempo, consigue establecer un estudio propio en Madrid y continua trabajando, principalmente como retratista cualificado y de prestigio en los círculos sociales madrileños, con importantes trabajos como los que efectúa para la galería oficial del Ministerio de Justicia de su amigo D. Antonio Iturmendi, nombrado titular de la cartera, y en fechas inmediatas Presidente de las Cortes Españolas (1965), y sobre todo al joven príncipe Juan Carlos de Borbón, que le recibe expresamente en el Palacio de la Zarzuela para planificar su trabajo y con quien iniciaría una cordial amistad que perduró a lo largo de los años. Igualmente se esfuerza en la preparación de una nueva exposición pictórica

¹⁴⁶ Por ejemplo, en la entrevista realizada por Enrique Arenós Cortés en la revista *Signo*, 10 de agosto de 1963.

¹⁴⁷ Certificado de nombramiento emitido por Antonio María de Oriol y Urquijo, Delegado Nacional de Auxilio Social, asignándole unos haberes anuales de treinta y seis mil pesetas como Profesor de Dibujo de primer y tercer año del Hogar "Nazaret"..

que finalmente tendrá a punto para la siguiente primavera, del 12 al 25 de marzo de 1964, en la “Sala Eureka” de Madrid.

Aunque el conjunto de la exposición reunía obras de muy diferente temática, mostrando una vez más la variedad de registros del pintor, el núcleo de mayor atracción lo constituyeron a todos los efectos las obras pintadas durante su periplo italiano, destacando esencialmente el privilegio de haber podido pintar en el interior del difícilmente accesible recinto vaticano, y la nueva copia del primer dibujo a la sanguina con el que había representado tan fielmente el perfil del Papa Roncalli.

“Presenta este artista treinta y tres obras, la mayor parte realizada en Italia, que nos sorprenden por su pompa cromática. Temas captados en el Vaticano, en cuyos jardines, según se nos dice, por especial privilegio, pudo asentar su caballete. Y lugares españoles. En unos y en otros está patente la vivacidad, la inspiración de una paleta sensible”.¹⁴⁸

“A este pintor se le tiene por un buen retratista. Yo prefiero tenerle y retenerle como un buen paisajista. ... Su pintura da la impresión de poder con todo, pero me parece evidente que se complace más en el paisaje. Algunos que aquí veo son magníficos y apuntan algo así como un cierto olvido de su facilidad, que refresca su pintura y la hace más vibrante. Porque ya se sabe que lo mejor que puede hacer un maestro es olvidarse de su maestría para no quedarse preso en ella”.¹⁴⁹

“No se extingue fácilmente la veta del iluminismo levantino que encendió Sorolla. El peculiar modo constructivo que aquel maestro llevó a términos insuperables

¹⁴⁸ *Dígame*, 12 de marzo de 1964.

¹⁴⁹ “Paseo por las Artes”, Miguel Ángel García Viñolas, *Pueblo*” 14 de marzo de 1964.

hizo mella profunda no ya en sus seguidores inmediatos, sino en algunos jóvenes contemporáneos como el que ocupa en este caso nuestra atención. La muestra de su obra, no obstante, tiene dos aspectos bien diferenciados; uno de ellos se refiere a una serie de visiones de su estancia en Roma... El otro, más hondo y sincero, a mi juicio, atañe a sus paisajes, concebidos en cierto modo post-impresionista, donde los toques de luz siempre presentes en su pintura están modulados como en una matización más mesurada de la Naturaleza. Completa la Exposición un retrato de Su Santidad Juan XXIII que resume las facultades de este joven pintor, capaz de demostrar aquí otra faceta, la realista, de su probado oficio”.¹⁵⁰

“Lloréns Poy exhibe treinta y tres lienzos en que se plasma un sentido pictórico poco común, pues se dan al mismo tiempo en ellos la técnica de un dibujante excepcional y la imaginación disciplinaria de un artista plenamente diferenciado; una gran capacidad para el juego con la perspectiva y los volúmenes y esa gracia espontánea y naturalísima de la pincelada, de la simple mancha definitoria del espíritu verdaderamente creador”.¹⁵¹

“Es artista dotado, temperamental, fácil; su obra, muy inspirada, podría documentar composiciones murales de gran formato”.¹⁵²

“En la sala Eureka expone Lloréns Poy, el buen artista de Castellón, heredero en fama de Porcar, aunque usos y estilos plásticos los haya modificado el tiempo. Lloréns Poy

¹⁵⁰ J. Figuerola-Ferretti, *Arriba*, 15 de marzo de 1964.

¹⁵¹ *Madrid*, 23 de marzo de 1964.

¹⁵² *Ya*, 14 de marzo de 1964.

ha sido pensionado en Italia y de ese viaje artístico nos ofrece documentados paisajes del Vaticano, escenario de diversos aspectos de la sede del catolicismo, y con todo ello buenas maneras y modos de pintor, que ahora refrenda tras pasados anuncios felices. Una reproducción del retrato que hizo al Papa Juan XXIII y que se halla en ese Vaticano que es meta de expresión artística y religiosa, define, en difícil y alto ejemplar humano, el proceso psicológico del retratado a través de la sensibilidad del artista y su acomodo a una pintura intemporal. En este caso, el mayor acierto”.¹⁵³

En el “vernissage” de la exposición vuelve a estar presente una representación de aquello que constituía en los años sesenta el “todo Madrid”, entre los que la figura de Lloréns Poy resulta ya un referente indiscutible en el mundo plástico: el ministro de Justicia, Antonio Iturmendi; el Marqués de Lozoya D. Juan de Contreras; los herederos de la corona de Bulgaria, Simeón de Bulgaria junto con su esposa Margarita Gómez-Acebo y la princesa Sofía de Bragation; el Director General de Asuntos Eclesiásticos, Mariano Puigdollers: artistas, académicos, escritores. Y entre ellos, como cronista informal de la noche madrileña, el periodista y escritor Carlos Luis Álvarez “Cándido” con quien entrará en una excelente relación de respetuoso afecto mutuo, y que hace en su escrito para el periódico en el que colabora un ligero comentario rebosante de ironía respecto de su visita a la exposición:

“En una de aquellas salas había cuadros de un joven pintor que se llama Vicente, Vicente Lloréns, y a quien personas de mucho trámite le auguran que hará verdad el dicho: “¿Dónde va la gente? Donde va Vicente”. Para el artista Lloréns posó el inolvidable pontífice Juan XXIII y allí está el retrato y lo estuve mirando, mirando... Había también

¹⁵³ M. Sánchez-Camargo, *Hoja del lunes*, 23 de marzo de 1964.

otras pinturas hermosísimas, llenas de fina luz romana, lo que era una bendición, con lo que estaba cayendo fuera. Sin soltar la boina que, digan lo que quieran, da mucha seguridad. Cuanto más que había allí un señor ministro, el comentarista pidió un autógrafo al pintor, y se fue”.¹⁵⁴

El publicista e historiador Julián Cortés-Cavanillas¹⁵⁵ lo incluye, aun con el aparente inconveniente de la juventud del pintor, en la serie de entrevistas a destacadas personalidades de la vida social y cultural española que publica asiduamente en el suplemento dominical del diario “ABC”, de la cual pueden destacarse algunas de las respuestas a su cuestionario que pueden ser consideradas como muy definitoria del pensamiento y talante creativo de Lloréns Poy¹⁵⁶:

- “ - ¿En qué consiste para ti el éxito de un hombre?
- Crear algo que dure más que él.
- ¿Qué estilo prefieres pictóricamente?
- El que no ignora la tradición de esas escuelas (española, Italiana, flamenca) y sabe conjugarlas con los nuevos valores de la época en que vivimos.
- Después de la pintura, ¿qué otra arte bella te produce mayor emoción?
- La escultura.

¹⁵⁴ “Madrid al día”, Cándido, *ABC*, 13 de marzo de 1964.

¹⁵⁵ Julián Cortés-Cavanillas (1908-1991), historiador monárquico, estudioso y biógrafo de Alfonso XIII, realizó en los años sesenta una serie de entrevistas para la revista cultural “Blanco y Negro”, suplemento del periódico “ABC”, a variadas personalidades de gran interés nacional desde el erudito Ramón Menéndez Pidal hasta cantantes folclóricos como Manolo Caracol, pasando por el eminente autor teatral Miguel Mihura o el cantante de moda Raphael, recopiladas más tarde (1967) en un interesante volumen, testimonio de aquella época, bajo el título de *Psicoanálisis: Diálogos con figuras famosas* con prólogo de Francisco Serrano Anguita y carta epílogo de José María Pemán. Entre ellas, la del joven Vicente Lloréns Poy.

¹⁵⁶ “Psicoanálisis de Vicente Lloréns Poy, el pintor español de Juan XXIII”, *Blanco y Negro*, 15 de marzo de 1964.

- Como epitafio, ¿qué redactarías en tu tumba?
- Más que un propio epitafio dejaría escrito en valenciano: “No planteu un ploraner, planteu un xiprer que mire al cel”¹⁵⁷.
- Si pudieras transformarte en una obra de arte, ¿qué te gustaría ser?
- Me contentaría con ser una pincelada de Fra Angélico”
- Y por fin, ¿cuál es tu hobby?
- Coleccionar tallas y grabados antiguos.

Pero más notables son todavía las repercusiones de la muestra en los medios de comunicación, incluso cuando esta había sido ya clausurada. El periodista Pedro Cámara mantiene con el pintor una conversación en la que, entre otros comentarios afirma Lloréns Poy:

- ¿Qué pintura haces?
- Figurativa actual; he intentado unir los valores plásticos actuales a la pintura de todos los tiempos.
- ¿Qué temas prefieres?
- Creo que el pintor no debe preferir tema, aunque unos le gusten más que otros. Las obras de los grandes maestros son ejemplo de que en un cuadro se puede incluir cualquier tema y todos pueden estar tratados con la misma dignidad.
- ¿A quién admiras?
- A un pintor ideal, que sería la suma de valores de un grupo de pintores en los que podríamos incluir: la delicadeza de Fray Angélico, la gracia de Botticelli; la fuerza

¹⁵⁷ “No plantéis un sauce, plantad un ciprés que mire al cielo”

de Caravaggio; el misticismo de El Greco; la serenidad de Velázquez y la expresividad de Goya.

- ¿Tienes algo de ellos?
- Tengo juventud y ganas de trabajar, y así empezaron ellos”.¹⁵⁸

Análisis minucioso y lleno de elogios le hace el escritor Alfonso de Gabriel en el periódico diario *La Voz de Asturias*, en un artículo titulado “Vicente Lloréns y su pintura”¹⁵⁹ destacando tanto la “base sólida” como “su absoluto dominio de la paleta”. Igualmente en *El diario de Ávila*, manifiesta Alfonso G. de la Iglesia:

“Vicente Lloréns Poy inició la conquista de Roma realizando un sueño largamente acariciado: pintar a Su Santidad Juan XXIII. Aunque Vicente no hubiera pintado más que este retrato durante su estancia en Roma, podría darse por satisfecho. El cuadro tiene la mejor traza velazqueña y mereció los elogios de aquel Papa bueno. Pero Lloréns Poy no se durmió en los laureles. Sus ojos, que tuvieron la dicha de ver tan de cerca al Papa Roncalli, tienen una expresión de modestia y, a veces, parecen perderse en el fondo de sus cuadros como recordando aquel momento que pasó y al que él supo dar sentido de permanencia, al apresar en sus telas algo tan difícil como un instante fugitivo; un rayo de sol: el chorro cristalino de una fuente; el matiz de una sombra: la dulzura de una sonrisa o la expresión de una mirada. Sólo así era posible ese retrato de Juan XXIII que hoy preside el Museo de Sotto il Monte, cuadro que describe, bajo una sonrisa dulce y una mirada tierna, nada menos que

¹⁵⁸ “Los domingos” de *Arriba*, Madrid, 29 de marzo de 1964.

¹⁵⁹ *La Voz de Asturias*, Oviedo, domingo 12 de abril de 1964.

el alma del Llorado Pontífice. Y con esto queda dicho todo...”.

Hacia finales del año aún palpitaban los efectos de aquella experiencia romana y vaticana, mientras comenzaban ya a divisarse otras perspectivas para la temporada que iba a ser iniciada:

“Vicente Lloréns ha conseguido que el río Mijares pase por todo el mundo:

Es un pintor valenciano que tuvo la ocurrencia de hacer su primera exposición cuando estaba en la “mili” y se presentó a ella vestido de soldado. Después fue el primer pintor español que pintó a Su Santidad Juan XXIII. Y ahora se puede considerar también como la primera persona que ha conseguido que un río que pasa por Castellón, pase también por Italia y por América.

La explicación es sencilla. Vicente Lloréns Poy pintó por primera vez en su vida un paisaje que representaba un rincón del río Mijares. Al poco de pintarlo, lo vendió. Y como le gustaba el tema, lo repitió tantas veces como compradores fueron surgiendo. Hasta el extremo de que la última obra que ha hecho es el célebre paisaje del río Mijares, que en obras anteriores llegó a América y a Roma a colecciones particulares. Ahora prepara treinta cuadros para su próxima exposición de febrero en Lisboa. Lleva veinte años pintando”.¹⁶⁰

Efectivamente, desde el mes de marzo, en contacto con D. Pedro Rocamora, agregado cultural de la Embajada española en la capital portuguesa, Lloréns Poy tenía prevista la realización de una nueva muestra de sus obras para el siguiente año, en principio no como se afirmaba

¹⁶⁰ “Madrid confidencial”, YA, 19 de noviembre de 1964.

para el mes de febrero sino para finales del mes de abril, pero que por diversos motivos aún tendría que esperar para ser llevada a cabo unas cuantas semanas más¹⁶¹. Antes todavía llegaría otro acontecimiento, centrado en este caso en su Vila-real nativo.

El día 22 de mayo de 1965 Vicente Lloréns inaugura su casa estudio en el camino de la Ermita de la Virgen de Gracia, en una finca rústica adquirida a la señora Ana María Sos Gómez, amiga de la familia y precisamente la persona que tomó la iniciativa de presentar al pequeño Vicente a quien iba su mentor y guía el escultor José Ortells.

Ana María, que había tenido cuidado de Vicente en su alquería durante los primeros años de la infancia de este, había expresado a menudo el deseo de que, si llegaba la ocasión, aquella finca pasara a manos del pintor y finalmente, con el visto bueno de Ortells y del general Juan Bautista Bono y con el apoyo familiar, pese a cierta reticencia paterna que no veía rentable la adquisición desde una perspectiva tradicional de uso agrícola, vencida gracias a los buenos oficios de los dos ilustres consejeros del pintor, Lloréns Poy compró la casa y el huerto anejo con sus primeras ganancias y después reformó profundamente la sencilla y tradicional edificación con el objetivo de establecer allí su taller de pintura, así como su residencia personal para sus estancias en Vila-real, mientras continuaba manteniendo el otro estudio madrileño.

Con ornamentada prosa, el corresponsal del periódico *Mediterráneo* daba así la descripción de los espacios arquitectónicos creados:

“Partiendo de una vieja casona sita en el lugar en que hoy se halla ubicado el nuevo estudio, ha hecho construir una casa de líneas entrañablemente españolas: patio rodeado de

¹⁶¹ Carta de Lloréns Poy a D. Pedro Rocamora, agregado cultural de la Embajada de España en Lisboa, Vila-real, 11 de abril de 1965.

porche con arcadas de cierto regusto gótico aunque sin llegar al arco ojival característico en el estilo del medioevo; un aire antiguo en todas las líneas y en todos los rincones, sin llegar a producir sensación de decoración caduca; paredes blancas, usando la cal como elemento fundamental de la decoración dentro del más puro estilo de las casas ribereñas del Mediterráneo. Y uniendo entre sí las diversas estancias, espacios abiertos y cerrados, conectados por medio del porche, que dan a todo el conjunto arquitectónico un sentido de movilidad muy acorde con el ideal interior de la vivienda, en la que se reparten espacio habitaciones sobriamente decoradas y la gran sala estudio en la que el pintor tiene puestas sus ilusiones cara a sus obras futuras”¹⁶².

Realizó la bendición del nuevo edificio el Obispo de la diócesis monseñor José Pont y Gol, acompañado por su secretario personal y futuro obispo el sacerdote Antoni Deig. El acto de la inauguración, acompañado con un vino de honor, fue un notable acontecimiento social en la población, con la presencia de múltiples autoridades civiles provinciales, personalidades de la vida local, eclesiásticos, artistas como el pintor Juan Bautista Porcar, medios de comunicación, amigos personales entre los que destacaba por su relevancia pública Simeón de Bulgaria, quien permaneció como huésped de la casa de Vicente durante un par de semanas, participando de los festejos tradicionales de San Pascual, patrono de la ciudad y recorriendo junto a su amigo y la familia diversas ciudades castellonenses como San Mateo y Peñíscola.

Lloréns Poy correspondería a la deferente visita de este, acudiendo el día 14 de junio a Madrid para los actos de celebración del décimo aniversario de la mayoría de edad del príncipe, una fiesta social

¹⁶² *Mediterráneo*, domingo 23 de mayo de 1965.

organizada al estilo tradicional búlgaro que se prolongó a lo largo de tres días¹⁶³

Culminando las gestiones diplomáticas realizadas desde muchas semanas atrás, una selección de veinticuatro pinturas de Vicente Lloréns, son expuestas a lo largo de quince días en la Sala principal de la Cancillería en la Rua do Salitre de Lisboa, bajo el patrocinio de la Embajada de España ante el Gobierno portugués¹⁶⁴.

La ceremonia de inauguración, efectuada el día 30 de junio de 1965, fue presidida por el propio embajador, el profesor José Ibáñez Martín¹⁶⁵, y contó con la presencia de miembros de las delegaciones diplomáticas de Méjico y Colombia, además de representantes diversos del mundo artístico y social lisboeta¹⁶⁶. La prensa de la capital portuguesa destaca notoriamente el interés de las piezas presentadas en la muestra a lo largo de las dos semanas, hasta el 13 de julio, en que las obras estuvieron expuestas:

“Novo pela idade, a dois meses dos vinte e nove anos, é perfeitamente estranho ao tumulto de arte dos dias actuais. Vive completamente á margem de modernismos e de “Modernices”. É um clássico, um clássico puríssimo, o que constitu não um acto de subserviência perante o passado, mas de independência em face do presente.

¹⁶³ Según la tarjeta de invitación de la Cancillería Real de Bulgaria, 25 de mayo de 1965. Archivo personal de Lloréns Poy.

¹⁶⁴ Nota del *Diario de Lisboa*, 30 de junio de 1965.

¹⁶⁵ José Ibáñez Martín (1896-1969). Procedente de la CEDA, ocupó la cartera ministerial de Educación entre 1939 y 1951, creando el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y promoviendo, entre otras, la “Ley de Protección Escolar”. Presidente del Consejo de Estado y miembro de la “Real Academia de Ciencias Morales y Políticas”, fue embajador en Lisboa entre 1958 y 1969, fomentando las relaciones culturales entre los dos estados peninsulares.

¹⁶⁶ A voz, Lisboa, 1 de julio de 1965; *La Vanguardia*, Barcelona, 9 de julio de 1965.

Para assumir essa atitude é preciso coragem e sinceridade... Guardámos para o fim em premeditação a sua “Venecia”, que não é afortunadamente a dos turistas. É uma tela impressionante de verdade, que se furta, e muito bem, a espetaculosidades fáceis.”¹⁶⁷

Diario de noticias, “Exposições de Arte”, Lisboa, 2 de julho de 1965.

“Esta exposição de Vicente Lloréns Poy, se bem que não nos traga aquilo a que podemos chamar uma mensagem, nesta época em que cada artista procura ou sincera ou insinceramente, dizer alguma coisa de novo, por vezes numa linguagem já velha, tem no encanto dois grandes merecimentos: uma profunda sinceridade e uma técnica verdadeiramente notável.

Que se pode exigir mais de um artista? Autenticidade e conhecimento de todos os intervenientes que corporizem aquilo que o artista sente, que contribuam para a exteriorização daquilo que está dentro de si?...

Linhas clássicas dissemos nós, mas de um classicismo onde se notam já certas influências impressionistas, nos quadros de Lloréns Poy, todos eles de cores vivas, mas onde se depara também a indispensável patina das velhas paredes do Vaticano, nunca voltamos a repeti-lo porque nunca é de mais

¹⁶⁷ “Nuevo por la edad, a dos meses de los veintinueve años, es perfectamente extraño al tumulto del arte de los días actuales. Vive completamente al margen de modernismos y de “moderneces”. Es un clásico, un clásico purísimo, lo que constituye no un acto de permanencia del pasado, sino de independencia frente al presente. Para asumir esta actitud es preciso coraje y sinceridad. Reservamos para el final con premeditación su “Venecia”, que no es, afortunadamente la de los turistas. Es una tela impresionante de verdad, que esquiva, y muy bien, las espectacularidades fáciles”.

dizê-lo, um espírito de observação verdadeiramente notável”.¹⁶⁸

A Voz, Lisboa, 3 de julio de 1965.

“Ainda no dobrou a casa dos tinta o artista que se apresenta no salao da chancelaria da Embaixada de Espanya, á Rua do Salitre, e as suas vistas sao de pintor de ensanchas que nao receia encarar os grandes temas. E largueza de concepção apresenta-nos Vicente Lloréns Poy nas uas obras em que a Espanya alterna com Roma onde viveu alguns anos, na Academia de Belas-Artes”¹⁶⁹

Diario de Lisboa, 5 de julio de 1965.

El reconocimiento crítico de las obras mostradas, más allá de las fronteras de su tierra¹⁷⁰, va acompañado en fechas coincidentes por distinciones también entre los suyos. Con fecha 18 de julio, y en función de la habitual ocasión conmemorativa enmarcada en las circunstancias políticas del período histórico, el Ministerio de Educación Nacional concede a Vicente Lloréns Poy el ingreso en la Orden Civil de Alfonso X el Sabio,

¹⁶⁸ “Esta exposición de Vicente Lloréns Poy, que se halla manifiesta en la Cancillería de la Embajada de España. si bien no nos trae aquello que pudiéramos llamar un mensaje, en esta época en que cada artista procura sincera o insinceramente decir alguna cosa de nuevo, a veces en un lenguaje ya viejo, tiene el encanto de los grandes merecimientos; una profunda sinceridad y una técnica verdaderamente notable. ¿Qué se puede exigir más de un artista? Autenticidad y conocimiento de todos los participantes que corporeizan aquello que el artista siente, que contribuyen para la exteriorización de aquello que está en su interior”.

Líneas clásicas decimos, pero de un clasicismo en el que se aprecian ya ciertas influencias impresionistas, en los cuadros de Lloréns Poy, todos ellos de vivos colores, pero en los que se depara también la indispensable pátina de las viejas paredes del Vaticano, nunca falta volvámoslo a repetir, porque nunca está de más decirlo, un espíritu de observación verdaderamente notable”.

¹⁶⁹ “Todavía no ha doblado el punto de los treinta el artista que se presenta en el salón de la Cancillería de la Embajada de España en la Rua do Salitre y sus vistas son de pintor de anchuras, que no recela encarar los grandes temas. Y largura de concepción nos presenta Lloréns Poy en sus obras, en las que España alterna con Roma en donde vivió algunos años, en la Academia de Bellas Artes”.

¹⁷⁰ Entrevista de Puri San Martín en *El Alcázar*, 16 de julio de 1965.

con la categoría de Cruz¹⁷¹, al mismo tiempo que lo hace con el pintor castellonense Juan Bautista Porcar¹⁷², así como, entre otras muchas distinciones honoríficas a personalidades del mundo de la cultura de todo el Estado, la Encomienda de la misma Orden al historiador segorbino Jaime Faus y Faus¹⁷³.

Para culminar un año de éxitos, acompañado siempre por el retrato del Papa Juan XXIII, Vicente Lloréns recibe dos interesantes encargos desde su Vila-real natal: Por un lado, las parroquias de la ciudad le proponen el modelado de una escultura policromada de Nuestra Señora de Gracia, de tanta devoción en la ciudad, que estuviera rigurosamente basada en las características de la antigua imagen venerada en su ermitorio durante siglos y destruida en agosto de 1936, y por la cual el Arcipreste D. Vicente Pascual y los miembros de la Junta se comprometen contractualmente al pago de treinta mil pesetas, abonables en tres plazos: a la firma del acuerdo, tras el tallado en madera y una vez la obra entregada¹⁷⁴.

De la talla que realiza Vicente, en madera y decorada con oro y los colores apropiados según puede entenderse de las imágenes fotográficas y testimonios escritos que se recopilan ajustándose a las medidas y formas tradicionales, se hacen diversas copias destinadas a todas las iglesias parroquiales de la ciudad, que la entronizan solemnemente en el mes de agosto del siguiente año, trigésimo aniversario de la desaparición de la talla original.

¹⁷¹ Comunicación oficial de la cancillería del Ministerio de Educación Nacional, de fecha 18 de julio de 1965. Archivo personal de Vicente Lloréns.

¹⁷² Juan Bautista Porcar Ripollés (1889-1972), fue Primera Medalla de Pintura en la Exposición Nacional de 1954. Hijo Predilecto de Castellón en 1952.

¹⁷³ *Mediterráneo*, 18 de julio de 1965.

¹⁷⁴ Acta del consejo parroquial de la Iglesia Arciprestal de Vila-real signada por el Arcipreste D. Vicente Pascual Moliner y los miembros de la Junta del Ermitorio de la Virgen de Gracia, fechada el 27 de noviembre de 1965. Archivo personal de Vicente Lloréns.

Finalmente, con fecha 24 del mes de diciembre¹⁷⁵, la Junta Directiva de la Cooperativa Católico Agraria de la ciudad toma el acuerdo de ampliar la pinacoteca de la entidad con una galería de retratos de todos los Presidentes habidos desde la fundación de su Caja de Ahorros, encargando la tarea artística a dos pintores de la localidad: Francisco Gimeno Barón y Vicente Lloréns Poy. Durante el siguiente año, este se hará cargo de realizar los retratos de los Presidentes José M^a Carda Saporta, Santiago Verdiá Iserte, Pascual Cabedo Sanz y José María Lloret Pesudo, en unas ocasiones posando estos personalmente y en otros a partir de imágenes fotográficas.

En un momento futuro, Lloréns ampliará la colección de la entidad al realizar igualmente los retratos de los Presidentes José Arnau Mata y Fernando Gil Ferriols, así como los de los Secretarios de la Directiva Miguel Cantavella Moreno y Vicente Mata Albella, además del de quien fue Consiliario de la Cooperativa Católico Agraria en el tiempo que fue párroco y arcipreste de la ciudad don Vicente Enrique y Tarancón.

A comienzos del año 1966, Lloréns Poy recibe nuevamente una excelente noticia¹⁷⁶: por una resolución del Ministerio de Asuntos Exteriores, y después de un concurso de méritos en el que habían participado graduados en Bellas Artes de toda España, le es concedida una de las Bolsas de Estudio patrocinadas por el gobierno de Francia para la realización de una estancia en París durante un curso completo, con el objetivo de conocer en profundidad las obras de arte depositadas y expuestas en los Museos de la capital francesa y participar en diversas actividades organizadas por la universidad parisina.

¹⁷⁵ MATA ALBELLA, VICENTE, en la obra colectiva *Historia de la Cooperativa Católico Agraria y Caja Rural de Villarreal (1919-1994)*, página 201.

¹⁷⁶ *Levante*, 11 de enero de 1966.

En la misma convocatoria son seleccionados con la recompensa de otras dos bolsas de estudio semejantes los artistas catalanes Daniel Argimon¹⁷⁷ (1929-1996) y Guillem Ramos-Poquí¹⁷⁸ (1944 -).

Bajo el alto patronazgo académico de la Universidad de “La Sorbonne”, de la Dirección General de Asuntos Culturales y Técnicos del Ministerio de Asuntos Extranjeros y de la Dirección del Centro Nacional de Obras Universitarias y Escolares del Ministerio de Educación Nacional, un colectivo de cuarenta y nueve estudiantes becados de diversas nacionalidades intervienen ese curso en actividades de intercambio de nuevas experiencias plásticas, que culminan en una exposición conjunta en la “Maison des Beaux Arts” dependiente del Centro Regional de Obras Universitarias y Escolares, ubicado en la calle Jean Calvin, 6 de París. Jóvenes artistas de todos los continentes presentan al mismo tiempo sus esculturas, grabados, óleos, gouaches, collages, de todas las tendencias. Fiel a su línea más realista, Lloréns Poy participa en la exposición con la representación de un paisaje al óleo.

¹⁷⁷ Daniel Argimon (Sarrià 1929 - Barcelona 1996) fue uno de los grandes artistas informalistas catalanes. Tocó gran parte de las artes del siglo XX desde pinturas, collages, grabados y litografías hasta cine o escultura. En la década de los sesenta usó materiales roídos por el uso o el paso del tiempo y empezó a crear collages con cartones, papeles, fotografías, telas etc. Posteriormente trabajó otros tipos de materias. El informalismo y el gusto por la materia y el color son sus rasgos distintivos. Fue asimismo un hombre muy comprometido políticamente, que luchó de manera activa contra el régimen franquista.

¹⁷⁸ Guillem Ramos-Poquí (Barcelona 1944-). Tras una estancia como becado en París y en Nueva York, se establece en Londres en 1968, donde es reconocido como el iniciador y representante de la vanguardia joven catalana del Arte Povera y Conceptual. En Londres continua sus estudios pos-graduados en la Facultad de Bellas Artes Slade (Universidad de Londres), en el Royal College of Art de Londres y, finalmente, la Universidad de Barcelona le otorga el Doctorado en Pintura. Director de Bellas Artes y Teoría Estética en el Kensington and Chelsea College. Su obra pictórica más reciente muestra la utilización de espacios múltiples que evocan elementos inspirados en jardines y paisajes imaginarios, y los colores y texturas se combinan a través de secuencias harmónicas que asemejan composiciones musicales.

Entre los compañeros becarios, que comparten con él las clases magistrales, las visitas a los museos y los intercambios de iniciativas y experiencias plásticas, se encontraban los tunecinos Ouanes Amor¹⁷⁹ y Hedi Selmi¹⁸⁰, los mejicanos Edmundo Calderón López¹⁸¹, María Teresa Vieyra Rincón¹⁸² y Emilio Ortiz Sosa¹⁸³, la nepalesa Urmila Upadhaya¹⁸⁴, el griego Georges Behrakis¹⁸⁵, el escultor abstracto japonés Zenichi Yokoyama¹⁸⁶ y la diseñadora del mismo origen Sachiko Hosoda¹⁸⁷, entre otros jóvenes artistas procedentes de Polonia, India, Suecia, Tailandia, Pakistán, Argelia, Noruega, etc. La muestra conjunta que presentaba las realizaciones de todo este colectivo de bolsistas durante su estancia en París tuvo lugar entre el 18 y el 30 de abril de 1966¹⁸⁸.

La compleja convivencia con estudiantes de tan variadas personalidades y tendencias plásticas representa un fuerte revulsivo en las perspectivas artísticas de Lloréns que aprovecha para pintar intensamente, en el libre ambiente urbano de la ciudad de la que hace una personal interpretación en sus lienzos, consiguiendo conjuntar material suficiente que, por su calidad y originalidad, es aceptado en una de las

¹⁷⁹ Tunicia (1936-), ha sido profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes en París.

¹⁸⁰ Nace en 1934 en Bab Jedid, Túnez, y tras la independencia de su país se convirtió en escultor oficial del régimen durante treinta años. Fallecido en 1995.

¹⁸¹ Zacualpán (Méjico), 1934. Pintor muralista, desarrolló obra en Francia, Noruega, Estados Unidos y Méjico. Falleció en 2005.

¹⁸² Ciudad de Méjico, (1943-). Expresionista, se ha dedicado especialmente al grabado. Profesora de esta técnica en Coyoacán.

¹⁸³ Ciudad de Méjico (1936-1988). Fino dibujante, influido por el op-art y y el realismo mágico. Profesor en Minneapolis.

¹⁸⁴ Kathmandu, 1937. Fue la más importante artista plástica de su país, especializada en el diseño textil y la cerámica popular, y una gran activista por la paz y la educación en su país.

¹⁸⁵ Athina, 1938. Se estableció en París, en donde llegó a ser uno de los pintores más característicos del barrio de Montmartre.

¹⁸⁶ Nagao, 1941. Impulsor del arte abstracto en Japón, mecenas y coleccionista de arte, creó el Museo de Inami-Toyama.

¹⁸⁷ Nomura, 1939. Desarrolló una gran actividad creativa y didáctica en nuevos diseños textiles, renovando la iconografía tradicional.

¹⁸⁸ Catálogo de la *Exposition des artistes étrangers boursiers du gouvernement français*.

galerías de París más afectas a las nuevas tendencias, que programa la exhibición de las realizaciones plásticas de Vicente Lloréns entre el 24 de mayo y el 6 de junio de 1966.

Situada en la calle Paul Cezanne, muy próxima al Boulevard Haussmann, en el distrito VIII de París, la “Galerie 1” estaba especializada en la presentación de artistas hispanos y acoge con interés las obras de Lloréns Poy, seleccionándolo entre el conjunto de autores extranjeros representados en la colectiva de estudiantes del mes anterior. Lloréns combina allí bajo el lema “Paris vu par un Espagnol” algunos paisajes que se hace transportar desde España: *Carrer d’Eslida*, *Riu Millars*, con el conjunto de sus personales interpretaciones de los lugares más tradicionalmente atractivos para los visitantes del universo parisino: la catedral gótica de Nôtre Dame, el Pont Neuf sobre el río Sena, el Pont du Chatêlet, los malecones de la orilla, el entorno universitario de las vetustas callejuelas del Barrio Latino.

“Un par de cuadros anteriores, con motivos españoles, sirven de contraste entre una paleta más colorista y las grisallas que ahora adopta Lloréns Poy para interpretar París. Estos medios tonos difuminados denotan más empeño y mejor gusto que las luces violentas de los paisajes de España, que aparecen con demasiados recursos efectistas”¹⁸⁹

El crítico R.C. analiza así las obras de Lloréns en el semanario *Les tablettes de Perónne (Echos du Santerre)*, el día 27 de mayo:

Le cas de Lloréns Poy n’est pas nouveau, mais il vaut. Le Paris réputé gris, mystérieux, troublant, pour tout Espagnol bien né dans la lumière, cet artiste l’a vu, aimé, avant de songer à la traduire. Quand Lloréns Poy s’est mis au

¹⁸⁹ Semanario *España París*, 26 de junio de 1966.

chevalet, il était bien convenu, entre sa passion de peindre et son désir respectueux de traduire la capitale, qu'il n'abandonnerait pas pour autant son besoin de couleurs. Mais ce qui est caractéristique des pays du nord, la nuance, intervint, réclamant sa juste place. Alors sans accorder une transaction entre le choc reçu et l'héréditaire besoin de luminosité, Lloréns Poy a velouté ses bleus célestes, ses rouges piment, ses jaunes d'orange. Et il en résulte une composition colorée, émouvante, tout en étant fidèle. C'est le Paris où l'espoir, la clarté perce sous le Brouillard, où le passé qui ne s'éteint pas enlumine l'heure actuelle. C'est Espagnol a bien mérité de Paris¹⁹⁰ “.

Al cabo de poco más de cuatro meses de estancia en París, la experiencia francesa de Lloréns tiene que acabar antes del tiempo previsto por una serie de compromisos contraídos en España, aunque culmina en plenitud en el mes de julio¹⁹¹ al serle concedida por la Asociación Cultural y Artística “Internationale des Arts”¹⁹² su Medalla como “Chevalier de l'Ordre de la renaissance des arts et lettres” en

¹⁹⁰ “Un peintre Espagnol a peint Paris”: “El caso de Lloréns Poy no es nuevo, pero nos resulta válido. El Paris considerado gris, misterioso, preocupante, para todo español bien nacido a la luz, este artista lo ha visto, estimado, antes de intentar traducirlo. Cuando Lloréns Poy se ha puesto ante el caballete estaba bien convencido, entre su pasión por pintar y su deseo respetuoso de interpretar la capital, de que no abandonaría por ello su necesidad de los colores. Pero aquello que es característico de los países del norte, el matiz, interviene, reclamando su lugar justo. Entonces sin acordar una transacción entre el choque recibido y la hereditaria necesidad de luminosidad, Lloréns Poy ha aterciopelado sus azules celestes, sus rojos pimienta, sus amarillos de naranja. Y de aquí resulta una composición coloreada, emocionante, siendo siempre fiel. Es el Paris en donde la esperanza, la claridad, atraviesa bajo la niebla, donde el pasado que no se apaga ilumina la hora presente. Este español ha merecido en verdad Paris”.

¹⁹¹ *Mediterráneo*, 12 de julio de 1966.

¹⁹² Comunicación del acuerdo adoptado en 1 de junio de 1965, del Secretario Administrativo de la entidad, cuyo Presidente de Honor era Maurice d'Hartoy, delegado permanente del Estado francés ante la ONU.

reconocimiento de los méritos de su exposición, pero también por el conjunto de su obra pictórica¹⁹³.

De todas formas, a partir de esta convivencia en la capital francesa con artistas jóvenes de tan variada procedencia y de orientaciones plásticas tan diversas, va a servir para que comience a hacer de manera interna un replanteamiento en profundidad de sus principios estéticos y, aunque en las siguientes exposiciones continúan apareciendo las mismas tendencias con funcionalidad comercial, Lloréns Poy señala como punto de partida de su evolución pictórica el contacto con las nuevas corrientes de la pintura europea mientras que en España la situación política continuaba lastrando con décadas los avances culturales, de manera que pese a volver a la rutina de las actividades docentes y a los compromisos adquiridos, sus orientaciones temáticas, así como su técnica, inician unos cambios notables, pese a que aún les faltará un largo proceso de maduración.

2.2. Encargos y exposiciones

Tras haber intentado, sin éxito, acceder a la Cátedra¹⁹⁴ de “Colorido” en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid, convocada por el Ministerio de Educación Nacional, en julio de 1966 tiene ya acabada la talla de reproducción de la antigua imagen de Nuestra Señora de Gracia, el modelo principal de la cual se expone en la sacristía Iglesia Arciprestal de San Jaime de Vila-real los días 14, 15 y 16 del mes de agosto:

¹⁹³ *Levante*, 17 de julio de 1966.

¹⁹⁴ Concurso Oposición convocado en el B.O.E. de fecha 19 de noviembre de 1965. Copia de la instancia solicitud de admisión, del archivo de Vicente Lloréns, de 17 de diciembre de 1965.

“La talla mide setenta y cuatro centímetros de altura y representa a la Virgen María en su advocación de Gracia, recordándonos a una muchachita joven. Su estilo es románico, de transición al gótico primitivo, estrecha, de un sólo cuerpo. Lloréns Poy se ha valido para su realización de cuantas fotografías antiguas pudo conseguir. Los que conocieron perfectamente la antigua imagen han asesorado también al artista para que pudiera plasmar con la máxima precisión la imagen medieval. Lloréns Poy se ha valido también de documentos en los que se describe a la Virgen desaparecida... La talla es de madera del país y sus proporciones son más normales que las de otras parecidas, a pesar de los enormes pies y manos del Niño Jesús, y está toda ella decorada de oro fino con apariencia de imagen antiquísima”.¹⁹⁵

De inmediato se reincorpora a su lugar de enseñanza como Profesor de Dibujo en el Instituto Laboral “Nazaret” de Madrid, al que quedará vinculado contractualmente hasta que a principios del curso 1969-1970 solicita la excedencia voluntaria¹⁹⁶. Por encargo de los directivos del Centro, religiosos de la Congregación de Hijos de la Sagrada Familia, Lloréns realiza un retrato en difumino, de color sepia, del padre José Manyanet, fundador de la Orden, un dibujo de 62 por 32 centímetros, que se encuentra todavía en el colegio que tiene la Institución en Alcobendas (Madrid). El retrato se convertirá en una de las representaciones oficiales del sacerdote fundador, pues de él se realizarán estampas diversas, con textos alusivos a la biografía del padre Manyanet en castellano, en catalán y en

¹⁹⁵ *Levante*, 14 de agosto de 1966, crónica de Enrique Arenós.

¹⁹⁶ Certificado de la concesión de excedencia por tiempo ilimitado, emitida por el Jefe de Personal de la Delegación Provincial de Madrid de “Auxilio Social”, con fecha 18 de noviembre de 1969.

inglés, que superan las diez mil copias, distribuidas en los centros sociales y educativos que la orden administra en Europa y América¹⁹⁷.

A partir de ese momento de estabilidad laboral y económica, la primera exposición que realiza después del retorno de París representa también su presentación en las tierras castellonenses. Según recoge el catálogo de la exposición en la Sala “Derenzi”, inaugurada el 23 de octubre de 1967, el conjunto de óleos y dibujos presentados es, en cierta forma, una muestra antológica de todo el camino ya efectuado y conocido a les Salas de Madrid y de Valencia, así como en las exposiciones en el extranjero, con alguna ligera incursión innovadora: (1) *Excmo. y Rvdmo. Sr. Dr. Don José Pont y Gol*, (2) *Virgen de Gracia*, (3) *Composición*, (4) *Cacharrero*, (5) *Manuel*, (6) *El Mijares*, (7) *Ermita*, (8) *Calle de pueblo*, (9) *Tejados*, (10) *El Maestrazgo*, (11) *Peñíscola*, (12-13) *Morella*, (14-17) *El Vaticano*, (18-26) *Paris*, (27-28) *Bodegón*.

Lloréns Poy reproduce como es fácilmente comprobable a partir de los títulos, algunos de sus temas de mayor éxito comercial, pero que significan plena novedad en el ambiente pictórico de Castellón, lo que atrae a su muestra una considerable cantidad de visitantes, llamados por un nombre artístico joven pero que se presenta con el respaldo autorizado de numerosos juicios críticos favorables y la nómina de exposiciones presentadas con anterioridad:

“Amplitud en el repertorio de temas, que es detalle sintomático de la curiosidad que el artista siente hacia toda clase de sugerencias, en todas las cuales encuentra la inspiración necesaria para transmitirnos el mensaje que en su alma anida. También en esa producción seleccionada y bien lograda observamos un proceso evolutivo muy interesante

¹⁹⁷ Informe personal del Padre Josep Blanquet, de la Curia General en Barcelona de la Congregación de la Sagrada Familia en el año 2007.

hacia la síntesis, llevado con acierto y seguridad por quien posee seguro oficio y fina sensibilidad”¹⁹⁸

“No cabe duda que Lloréns Poy camina seguro por los senderos del arte gracias a su inteligencia y a la nobleza de sus propósitos. Dotado de fina sensibilidad está en posesión del oficio necesario para la fiel expresión pictórica. En la ejecutoria de este artista observamos como en su clásica expresión –casi velazqueña- de antaño va derivando hacia el impresionismo y ahora, en el conjunto de sus cuadros, se percibe una clara inclinación a la síntesis. En Lloréns Poy se aprecia la técnica de un excelente dibujante que, por su gran capacidad, logra armónicas soluciones de perspectiva y volumen. Esta faceta le permite esos claros éxitos en la figura.

En la faceta cromática resalta el dominio de la técnica del color fruto de su limpia paleta. Así puede ofrecernos la sensual luminosidad levantina, la hondura del paisaje castellano o la delicada entonación de los matizados grises parisinos. Porque sólo la brillantez de una paleta puede lograr ese auténtico París de embrujo, sin deformarlo aunque su lirismo logre embellecerlo.

Lloréns Poy es un artista que sabe muy bien dónde pone la pincelada y lo hace con gracia y naturalidad”¹⁹⁹.

Mientras dura la muestra, mantenida hasta el día tres de noviembre, Lloréns Poy responde atentamente a la calurosa acogida de los castellonenses, atendiendo a las preguntas de los periodistas y proporcionando a los medios de comunicación sus valoraciones personales:

¹⁹⁸ *Mediterráneo*, Crónica previa de Gonzalo Puerto, 22 de octubre de 1967.

¹⁹⁹ Gonzalo Puerto, “Notas de Arte”, en *Mediterráneo*, 24 de octubre de 1967.

“- Mis impresiones se han visto superadas por la realidad al descubrir que la afición a la pintura no está limitada para una minoría sino que alcanza una proporción verdaderamente popular. Este interés y este comportamiento ejemplar sólo lo dan las ciudades que poseen una educación artística.

- En otras latitudes habrás encontrado artistas de muy diverso perfil.

- Ciertamente. Pero el concepto de la bohemia premeditado es falso y sólo sirve para la publicidad. El arte se lleva dentro; no tiene indumentaria.

- Entonces, ¿cómo crees tú que es el artista?

- El artista auténtico es sencillo y entregado a su obra. Debe tener mucha fe en sí mismo, pero reconocer con bondad los valores ajenos, que indudablemente ofrezcan interés”²⁰⁰.

Todavía en el mismo año 1967 concluye dos grandes óleos murales de 2,5 por 3,5 metros para el Salón del Trono del Palacio Episcopal de Castellón, representando simbólicamente los dos patronos religiosos de la diócesis: Nuestra Señora de la Cueva Santa, venerada en el santuario de la población de Altura, y el fraile alcantarino San Pascual Baylón, patrono también de la ciudad de Vila-real, a la vez que realiza el retrato del obispo José Pont y Gol que le encarga la obra y que encabeza la galería oficial de la sede diocesana castellonense en el citado Salón del Trono.

La primera de las alegorías muestra en un primer plano en fuga abierta desde el centro inferior hacia la izquierda tres gradas ascendentes sobre la última de las cuales y en posición de perfil aparece sentado sobre un

²⁰⁰ Entrevista en *Mediterráneo*, 23 de octubre de 1967.

pequeño estrado el religioso dominico fray Bonifacio Ferrer, vestido con los hábitos blancos de la orden y mostrando en sus manos el pequeño relieve de terracota blanca con el rostro de la Virgen María anciana y con velo de viuda, según la tradición modelado por él, dejado después por un pastor en el fondo de una cueva del término municipal de Altura y hallado al cabo de un siglo por otros pastores tras recibir aviso de una aparición de Nuestra Señora, lo que motivó la creación del santuario en el interior de la sima. En la segunda grada un pequeño pastor reverencia la imagen, mientras que a la derecha y en primer término aparece una pareja de jóvenes con traje pastoril y acompañados por una cabra blanca. Tras ellos, en segundo plano se levantan hacia la derecha un grupo de rocas entre las que se adivina la forma de una campana y sobre las que un cuarto pastor sentado sobre ellas levanta la mano a la frente avizorando el último término en el que dentro de un círculo de nubes y rayos resplandeciente se centra la reproducción del citado icono. Bajo este, un altar con mantel blanco sostiene dos candelabros que lo escoltan, mientras que hacia el fondo izquierdo se apiña un grupo de personajes anónimos en actitud de veneración a la santa imagen.

En disposición simétrica con este, el segundo óleo para el palacio episcopal muestra la imagen de San Pascual Baylón, en el momento en que, después de su tránsito, abrió los ojos para contemplar la hostia eucarística en el momento de la Consagración durante la Misa que se estaba celebrando en el convento del Rosario. Un par de gradas, esta vez a la derecha del observador, sugieren el lugar del presbiterio en donde ante el perfil de un altar con los ornamentos rituales, velas, crucifijo, libro, cáliz, un sacerdote revestido con alba y casulla, alza en sus manos la oblea ya consagrada. Desde la izquierda, en una disposición triangular que avanza hasta más allá del centro geométrico del lienzo, tres ángeles de figura andrógina apenas recubiertos con túnicas de diversos tonos entre el blanco y el azul, llevan sobre sus hombros unas andas con el cuerpo difunto del santo, ligeramente recostado sobre unas almohadas, vestido con el tosco sayal alcantarino y levantando su cabeza para contemplar y adorar la

Eucaristía. El fondo del cuadro aparece dispuesto en forma de corona de nubes oscuras con un potente foco central de luz, con una columna de abigarrado capitel, mientras que en la parte inferior del círculo, entre el mantel del altar y las vestiduras angélicas se dejan ver algunas figuras arrodilladas de fieles que contemplan sorprendidas el milagro del santo franciscano.

Durante el período de las vacaciones escolares, en los meses de julio y agosto de 1968, Lloréns Poy vuelve a realizar un itinerario por las comarcas interiores de la provincia de Castellón, El Maestrazgo, Els Ports, haciendo una reinterpretación del paisaje sereno y desolado de las tierras altas en una vertiente muy distinta a la anterior etapa de intencionalidad marcadamente carlista y, de retorno a Madrid, atiende el encargo para la galería del Ministerio de Justicia del retrato oficial de D. Antonio María de Oriol y Urquijo.

La empresa editorial “Prensa Española” utiliza por esas fechas el retrato de Joan XXIII portando el famoso “camauro”, realizado por Lloréns Poy, para ilustrar la biografía del Papa de la “Pacem in Terris” y del Concilio Vaticano II dentro de la colección de libros que publica bajo el lema “Los protagonistas de la Historia”.

A finales de año, bajo los auspicios del crítico de arte Lluís Gil Fiol, vuelve a presentar sus obras en Madrid, en una exposición en la sala “Eureka” que había estado prevista inicialmente para el mes de febrero pero sucesivamente aplazada por los compromisos que se han ido apuntando, hasta poder ser inaugurada el 28 de noviembre de 1968.

El retorno a la capital del Estado no significa todavía un planteamiento de innovación definitiva en la trayectoria de Lloréns Poy. De hecho, su catálogo resulta muy ambiguo al respecto, efectivo desde el punto de vista comercial, aunque todavía muy poco ambicioso: (1-4)

Figuras, (5-8) Paris, (1-15) Montañas, (16-21) Calles, (22-24) Tejados, (25-26) Ermita, (27-28) Marinas, (29-30) Bodegones, (31-36) Dibujos.

Pero tiene el doble efecto de poner nuevamente de relieve la figura de Vicente Lloréns en el ambiente social madrileño entre el que encuentra sus mejores clientes (la prensa recoge la visita a su exposición de personajes destacados, desde los príncipes de España, Juan Carlos de Borbón y su esposa Sofía, hasta al matador de toros Jaime Ostos, pasando por los habituales amigos del artista (entre los que quedan reflejados en las páginas de los medios informativos el actor cinematográfico Ángel Aranda, el compositor y técnico musical de Televisión Española Rafael Beltrán, o Simeón de Bulgaria y Margarita Gómez Acebo²⁰¹), pero al mismo tiempo resulta muy eficaz para llamar la atención de una nueva promoción de críticos de arte que perciben y valoran la evolución plástica del autor hacia nuevos enfoques y perspectivas.

“A este pintor se le tiene por un buen retratista. Yo prefiero retenerle en la memoria como un buen paisajista. Pertenece Lloréns Poy a esa categoría de artistas dotados y precoces: a los diecinueve años ya era profesor de dibujo y graduado en las escuelas de San Carlos, de Valencia, y de San Fernando de Madrid. Desde sus tierras castellanenses hay que recorrer un buen camino para llegar a eso. Vicente Lloréns conserva la maestría de aquellos años, un tanto inquieta y como perpleja en su propia facilidad. Su pintura da la impresión de poder con todo, pero me parece evidente que se complace más en el paisaje. Algunos que aquí veo son magníficos y apuntan algo así como un cierto olvido de su facilidad, que refresca su pintura y la hace más vibrante.

²⁰¹ *Madrid*, 30 de noviembre de 1968; *Diario Femenino*, 16 de diciembre de 1968.

Porque ya se sabe que lo mejor que puede hacer un maestro es olvidarse de su maestría para no quedarse preso en ella.”²⁰²

“Siempre nos situamos con cierta prevención ante los pintores luministas. Una facilidad, a veces peligrosa, les lleva sobre cualesquiera otros propósitos, a la captación de la instantaneidad solar y de los efectos, también móviles e instantáneos, que ésta produce en la naturaleza. Raramente pasan de ahí, y lo más frecuente es que el regusto de esa apuntada facilidad los lleve hasta la hipertrofia cromática. La plástica levantina es, casi siempre, plástica de luz. Y costumbre resulta, aunque existan buenos ejemplos para abonar lo contrario, calificar de “levantinismo” este tipo de pintura.

Dicho lo que antecede vale registrar, satisfactoriamente, la postura ecléctica de Vicente Lloréns Poy, el pintor que expone en la “Sala Eureka”. Sin renunciar a su levantinismo ha ido contrastando, con sucesivo rigor y estudio, su capacidad de recepción visual. La luz mantiene su decantada importancia en estos lienzos, de muy variada ambientación, pero no es, con mucho, el elemento principal. Aunque ha salpicado su muestra con varios ejemplos de figura, nobles y razonados, su fuerte temático está en el paisaje. Aquí podría rondar los riesgos apuntados y, sin embargo, los evita no adoptando preconcebida postura, sino yendo al tema por caminos de estructuración y profundidad. Para él, un ámbito libre no es algo amorfo, de cromía variante, resultado de la descomposición solar, sino un problema de expresión que debe llegar por igual a la inteligencia y a los sentidos.

²⁰² Miguel Ángel García-Viñolas. “Paseo por las Artes”, *Pueblo*, 30 de noviembre de 1968.

No excluye –vale fijarlo- el encuentro con la luz y hay varios lienzos en la “muestra” ejemplo de una bien librada batalla, a veces incluso contra el propio temperamento, que le lleva a una positiva contrastación de los valores luministas, sofrenados de modo que no invadan ni borren ese mínimo de pensamiento, de concepto intelectual, que toda obra de arte comporta.

Para nosotros el verdadero camino de la sensibilidad de Lloréns Poy está en sus paisajes melancólicos y algunos exteriores urbanos de París. Negros verdeantes, grises suavizadores compensan dosificados chispazos de color. El lienzo adquiere una buena emoción literaria y el artista logra comunicar su sincero mensaje²⁰³.

La aceptación colectiva de la nueva muestra en la galería “Eureka”, que perdura en exhibición hasta el día 11 de noviembre, promueve la sorprendente invitación de los dirigentes responsables del colectivo de la base militar de Estados Unidos en Torrejón de Ardoz²⁰⁴ con el propósito de presentar desde el 6 de junio de 1969 y durante una semana una selecta muestra de las pinturas expuestas en Madrid en la Sala Cultural del Club de Oficiales americanos, bajo el lema; “Exhibition of Spanish Paintings”.

²⁰³ “El levantínismo contrastado de Lloréns Poy”, crónica de Julio Trenas en *La Vanguardia Española*, (Barcelona), 15 de diciembre de 1968.

²⁰⁴ El aeródromo militar de Torrejón, situado a tres kilómetros de esta población madrileña fue construido después de un convenio bilateral suscrito con el gobierno de los Estados Unidos durante la dictadura franquista. Su apogeo estuvo en los años sesenta, el momento de mayor desarrollo económico. Los aviones militares estuvieron estacionados en la Base militar aeronáutica atentos al “enemigo soviético” hasta el año 1992. El resultado del referéndum sobre el ingreso de España en la OTAN marcó el declive de esta presencia y obligó a los estadounidenses a trasladarse a la base italiana de Aviano.

“Vicente Lloréns Poy, que recientemente expuso en Madrid, fue invitado a colgar sus últimas obras en el club de oficiales de la Base Aérea de Torrejón de Ardoz. Sus paisajes mediterráneos, su visión de las estribaciones del Maestrazgo y la soltura de sus dibujos dedicados al mundo ye-yé, entusiasmaron a la colonia americana. El éxito obtenido en este reducido círculo que es la base de Torrejón ha servido para que desde Estados Unidos se le hayan brindado varias salas. En el próximo año si después de cumplir sus compromisos en España cuenta con suficientes telas cruzará el Atlántico. Después de haber recorrido Europa vivirá la experiencia U.S.A.”²⁰⁵

Coincidiendo con esta muestra, y tras las gestiones realizadas a lo largo de los meses anteriores, una selección de óleos de Lloréns Poy había partido como experiencia singular hacia el Estado norteamericano de Florida, en donde recorren diversas Galerías de Arte de la costa Este formando parte de exposiciones colectivas de artistas consagrados junto con otras de autores contemporáneos. Las pinturas de Lloréns Poy se codean en la sala “Marine Suite” del Hotel Sheraton²⁰⁶ de Miami, lo mismo que en las galerías de la misma cadena “Cypress Creek” de Fort Lauderdale y en la “Westin Colonnade” de Coral Gables, no sólo con piezas de otros destacados autores españoles como Beulas o Hidalgo de Caviedes²⁰⁷, sino también de diversos sobresalientes artistas plásticos

²⁰⁶ Tríptico catálogo del *First Annual Master and Contemporary Paintings and Sculptures Salon*, del 2 al 11 de abril de 1969, en el Sheraton Four Ambassadors, Miami, Brickell Avenue.

²⁰⁷ José Beulas Recasens (Santa Coloma de Farners, 1921), paisajista, neocubista. El importante legado de su obra ha sido asumido por el Ayuntamiento de Huesca que ha creado con él la “Fundación Beulas”. Hipólito Hidalgo de Caviedes y Gómez (1902.1994) Pintor, ilustrador y muralista. Exiliado en Cuba entre 1937 a 1961, fue allí

internacionales: Ponce de León, Donati, Passman, Neujean, Makk²⁰⁸. Y además, autores consagrados como Rodin, Manet, Miró, deVries, Verdussen o Lebrun.

La experiencia representa un gran valor desde el punto de vista del tanteo del mercado americano, pero al cabo no resulta satisfactoria para Vicente Lloréns desde el punto de vista artístico, pues las diversas ofertas que recibe por parte de galeristas para la promoción de su obra, le incomodan por las presiones de urgencia que recibe y el carácter excesivamente mercantilista que se contradice con sus propias aspiraciones y criterios plásticos.

A finales de 1968, entre el 6 y el 18 de diciembre, sus obras vuelven a ser presentadas en la galería “Garbí” de la capital valenciana, lugar en donde Lloréns no había expuesto desde hacía ocho años, considerablemente mermadas en número, debido a la falta de tiempo de Vicente para desarrollar una producción más extensa, pero más que suficientes para mostrar la variedad temática desarrollada a lo largo del periodo anterior y el cambio de su estilo al público y a los comentaristas críticos valencianos:

“Su obra se nutre de un exquisito cromatismo y de una primorosa calidad en los paisajes de empaste elegante. La figura incorpora realizaciones de buena factura como la sugerente número 3 con su guitarra evocadora; la “Ermita”

Director del Museo Diocesano. A su regreso a España en 1970 fue elegido Académico de la de Bellas Artes de San Fernando.

²⁰⁸ Fidelio Ponce de León (Cuba, 1895-1949), máximo representante de las vanguardias cubanas en la primera mitad del siglo XX. Lázaro Donati (Italia, 1926-1977) Florentino, miembro del “Grupo Donatello”. Bernard Passman (Iowa, 1916-) escultor, diseñador y galerista. Nathanael Neujean, (Bélgica, 1923-) escultor, en gran parte de su obra recuerda las víctimas del nazismo. Americo Makk (Hungría, 1927-) junto a su esposa Eva, profesores de la Academia de Bellas Artes de Sao Paulo se establece en EE.UU. desarrollando una característica obra impresionista.

número 4 conjuga un cuidadoso fondo con un primer plano de árboles estilizados. Esta fórmula se usa también, con indudable éxito, en la primera versión parisina y como Lloréns Poy sabe usar como buen levantino la luz, ésta protagoniza con plausible sentido decorativo varias de sus “Calles”, sobre todo las números 9 y 12. Pero el pintor de Villarreal también afronta los problemas de un cuadro grande (número 23) o estiliza los pintorescos bancales de los brillantes *Montes* número 15; y aún quedan las agradables *Marinas* en las que se alía la suavidad del número 26 con otros elementos bien utilizados por el pintor. Para mayor variedad de la colección expuesta en Garbí se integra también en ella un retrato del cardenal Enrique y Tarancón, de noble empaque y suntuosa prestancia y carácter”²⁰⁹.

“Sin renunciar a su levantinismo, ha ido contrastando, con sucesivo rigor y estudio, su capacidad de recepción visual. La luz mantiene su importancia en los lienzos que ahora expone –de muy variada ambientación– pero no es ello todo, ya que tienen señalado valor en sus paisajes la estructuración y profundidad. Para Lloréns Poy un ámbito libre constituye un problema de expresión que debe llegar por igual a la inteligencia y a los sentidos. El artista logra comunicar su sincero mensaje, lo que constituye, sin duda, la base de su éxito”²¹⁰.

“Los paisajes de París, especialmente, poseen singular encanto, por sus suaves entonaciones. Dentro de una

²⁰⁹ Eduardo López Chavarri, *Las Provincias*, 10 de diciembre de 1969.

²¹⁰ Gonzalo Puerto, *Mediterráneo*, 11 de diciembre de 1969.

línea clásica, su pintura tiende al impresionismo, que realiza con una rica gama de color y un dibujo de gran rigor.”²¹¹

“Lloréns Poy es un artista que sabe por dónde va, seguro conocedor de los temas que se plantea, dominador riguroso de la técnica con un espíritu de observación verdaderamente notable. Es un pintor audaz que no teme enfrentarse con grandes temas, imprimiendo a todos sus cuadros ese gran sentido mediterráneo del color, un dibujo adecuado y una composición justa, todo ello con una entonación rigurosa”²¹²

El propio autor, por su parte, aseguraba en conversación con un periodista valenciano:

- “ - ¿Cómo es tu pintura?
- Cada vez encuentro más difícil opinar sobre pintura. Como comprenderás esta dificultad es mayor si uno opina sobre su obra, por eso, más que una explicación de mi pintura te manifestaré mis deseos, que sólo consisten en pintar sinceramente, abordando todos los temas con la técnica que requieren sin recurrir a trucos premeditados ni coquetear con modismos oportunistas.
- ¿Qué evolución ha experimentado tu obra?
- Mi evolución, partiendo de la sinceridad, quiero que sea personal y no forzada por la prisa de causar sensación. A la formación clásica que recibí, se une mi juventud y mi concepto actual y ello se va conjugando con

²¹¹ *Jornada*, 18 de diciembre de 1969.

²¹² *Levante*, 14 de diciembre de 1969

equilibrio hacia una personalidad definitiva, que sólo puede surgir plenamente con el tiempo y con el trabajo”²¹³.

La aventura americana de sus cuadros aún tendría continuación en las semanas de tránsito entre este año y el siguiente, en el paso a la década de los setenta. Durante el período final de 1969 y principios de 1970 las pinturas de Lloréns enviadas a los Estados Unidos serán nuevamente expuestas en Coral Gables, una población eminentemente turística ubicada al sudoeste de Miami, en las Galerías de Arte “Ugarte & Candela”, “ArtRouge” y “GMI, Gallery Space”, repitiéndose las circunstancias del periodo anterior, siendo devueltas a continuación hacia España las obras resultantes, a la espera de una nueva posibilidad de exhibición.

Lloréns Poy se encuentra al inicio de los años setenta en plena madurez personal y con un dominio completo de su técnica. Deja el mundo de la enseñanza, que hasta entonces le había resultado un apoyo seguro desde el punto de vista económico, con la solvencia y libertad que le permiten el éxito de sus exposiciones y la continuidad de los encargos que continua recibiendo una vez consolidado su prestigio como maestro del retrato, no solamente por parte de particulares que pueden permitirse este lujo, sino también desde las instituciones, como el Ministerio de Justicia o la Capitanía General de Madrid, o incluso instituciones catalanas, para sus galerías de dirigentes y personalidades. Tiene en esos momentos el dilema que afecta a muchos artistas cuando llegan a un momento de plenitud en sus facultades: el peligro y los beneficios que comporta el dominio técnico, la facilidad que comporta la rutina.

El dominio de la perspectiva, el acertado juego de la pincelada ligera y concreta, la sensibilidad en la aplicación de la gama expresiva del color y de las formas, son al mismo tiempo riesgos a los que

²¹³ Pedro Antonio, entrevista en *Levante*, 11 de diciembre de 1969.

todo artista debe enfrentarse para rehuir la práctica acomodaticia, buscando sin pausa aquello que el arte ha de tener de inquisición perceptiva y de encuentro de sensaciones innovadoras. Incluso desde su óptica arraigada en el clasicismo y en la fuerza de las luces, tópicos siempre atribuibles a los pintores de origen “levantinista”, marcas de prejuicio negativo a las que hay que plantar cara, debidas a la herencia involuntaria del sorollismo según las visiones superficiales emanadas desde ámbitos críticos conservadores, Vicente Lloréns ha ido incorporando al sesgo su personalidad creativa refrenando muchas de las tendencias de sus primeros momentos, facilitadas por su capacidad de inspiración espontánea y la necesidad de consolidar su presencia sin marginar el necesario componente crematístico, a pesar de todo, para la permanencia en el mundo del arte.

Con la experiencia acumulada por viajes, intercambio con artistas, marchantes y estudiosos, a los treinta y tres años es consciente del dilema que ha de resolver y de las urgentes tomas de decisión que le conviene adoptar para sacar rendimiento a la fuerza plástica que ha adquirido.

El 10 de febrero de 1970 Vicente vuelve a exponer su trabajo pictórico en la madrileña Galería “Fortuny”. Al margen del nuevo acontecimiento social que, una vez más, constituye la muestra entre los círculos sociales y culturales de la capital, tal como representa la visita a las obras expuestas por parte del “todo Madrid” (además de los ya cordialmente habituales príncipes de España, el heredero de la corona búlgara o el Ministro de Justicia Oriol y Urquijo), la prensa ligera del momento²¹⁴ detecta en la recepción inaugural cámaras de televisión, políticos de circunstancias, damas selectas, escritores como el poeta Federico Muelas o el autor teatral y académico Joaquín Calvo Sotelo, pero también artistas

²¹⁴ *Miss*: “Cóctel de Lloréns-Poy”, 22 febrero de 1970; *ABC*, 22 de febrero de 1970; *Gran Mundo*: “Exposición de Lloréns Poy”, 1 de marzo de 1970; *Diez Minutos*: “Exposición Lloréns de Poy”, 7 de marzo de 1970.

populares convertidos en clientes habituales de Lloréns Poy como los cantantes Rocío Dúrcal, Junior, Lucero Tena y Rocío Jurado, o el compositor José María Arozamena. Pero junto a esta efímera brillantez social cabe prestar atención a los exigentes juicios que comienza a hacer la crítica especializada, algunos con incisivo rigor como el que muestra Vicente Aguilera Cerni:

“Lloréns Poy es un estupendo pintor. Un artista que sabe muy bien donde pone el pincel. Un observador de la realidad no del todo desapasionado. Un notable colorista: de casta valenciana le viene. No es extraño, por lo tanto, que sus exposiciones vengán refrendadas por un éxito de público notable, por un éxito social sincero y apasionado. La juventud de Lloréns Poy ha encontrado su camino y lo sigue confiado y seguro. Todo es halagüeño en su porvenir.

A mí personalmente me decepciona el comprobar que su manera de hacer es añeja, que la referencia a una visión de las cosas y los seres no es en absoluto personal, que todo en sus cuadros respira aires de otro tiempo, unos aires puros, es cierto, pero unos aires huidizos, nada comprometidos con la realidad circundante, ausentes de nuestro momento actual pictórico. Y no es que yo propugne por encima de todo una nueva figuración o cualquier otro ismo más o menos embozado, no. Hoy se puede pintar como se quiera. Se puede ser furibundamente realista o apasionadamente abstracto. Se puede ser audaz o conservador.

Al crítico le pesan estas exposiciones de museo, un museo que todavía se mantiene vivo, con una vida cada vez

más apagada, gracias a la sencillez de un sector de público que busca una vez más en la pintura la evasión”²¹⁵.

Otros con una visión más constructiva y templada sobre la evolución personal y plástica de Vicente Lloréns, quizás más propio de analistas que habían realizado un seguimiento preciso de sus diferentes muestras, como es el caso de Figuerola Ferretti o de García-Viñolas, o que mantenían con Vicente una serie de vínculos y afinidades como Manuel Vicent, que les permitían una aproximación más aquilatada de su mundo interior y de las formas de trasposición sobre el lienzo:

“Afortunadamente ya no va siendo tan infrecuente que la tradición falsamente asimilada del luminismo levantínista promueve reacciones bien distintas a la de una escenografía de efectos vulgares en busca de contrastes ajenos a la ponderación y al matiz. El relumbrón “sorollista”, tan perseguido por muchos de sus seguidores, ha sido reemplazado, en algunas figuras señeras y jóvenes de hoy, por un sentimiento de lo que viene a ser la excepción en el paisaje mediterráneo; Lloréns Poy es uno de los que prefiere las horas y días en que la luz filtra suavemente su acción entre las nubes de un campo jugoso y se recrea en las tonalidades ensordecidas de los verdes prados que fingen otoños en la arbolada. Y tal vez como contraste, o como leve concesión a un gusto muy extendido, entre los cuadros de ese orden intercala rincones de contrastadas luces que vienen a constituir la excepción al mejor tono de su pintura atendida a ese orden de gamas a que nos acabamos de referir.

De su formación y sus viajes, Lloréns Poy debe haber obtenido experiencias que en algunas obras de esta exposición han dejado huella, y confiamos eleve

²¹⁵ A.C. (Vicente Aguilera Cerni) en *La Estafeta Literaria*, marzo de 1970.

sensiblemente a la mayor cota de su ambición pictórica juvenil. Su naturalismo atenuado, y una meditación del mejor concepto posible hoy, habrá de llevarle a ella a través de sus probadas dotes y una creciente exigencia en sus propias posibilidades”²¹⁶.

“En la galería “Fortuny” el valenciano Lloréns Poy expone fundamentalmente paisajes de la tierra. Ya es un buen detalle que el pintor haya resistido la tentación del mar y que siga enamorado del paisaje seco, excitante y dramático del Maestrazgo, al que pinta un poco obsesivamente, tal vez para reencontrar y desarrollar su voluntad, su necesidad del gris y del mate y resarcirse de este modo de las tentaciones del mundo. Barrancas y bancales manchados de olivos, caserío ocre, tierra parda dotada de historia caída. La tendencia hacia lo sensual, colorista, luminoso y apasionado está frenada por una austeridad no castellana, sino de ese reducto montaraz donde se une la presencia de lo dramático y el presentimiento de la luz blanca y fogosa, la pobreza con el atisbo de la abundancia.

Lloréns Poy es un pintor que no tiene secretos en el retrato y en el dibujo. Pero este pintor debe saber que es demasiado joven para jugar a clásico. Si un comentario de arte sirviera para algo concreto, uno, así a la usanza paisana, aconsejaría a Lloréns Poy que resolviera el dilema poniéndose decididamente de parte de la rebeldía, de la negación, de la dificultad. Precisamente porque es un artista dotado hasta la exageración sería una magnífica conquista para quienes entienden que la pintura no es una labor de imitación, sino de transformación; no de exaltación, sino de destrucción. Si este joven pintor valenciano sometiera a

²¹⁶ Luis Figuerola Ferretti, *Arriba*, 1 de marzo de 1970.

examen su tremenda facilidad plástica y filtrara con rigor las sensaciones que lo inspiran podría convertirse en uno de los más capaces de la generación actual. Si bien para muchos compradores ya lo es”²¹⁷.

“No desmiente Vicente Lloréns su condición de pintor levantino, ágil para captar con el pincel o la espátula ese lenguaje de color que la luz pronuncia sobre las cosas; lo difícil es hacer estable esa facilidad para que no pase de largo ante los ojos el universo que nos pinta. Lloréns Poy ha sujetado su agilidad de expresión, pero no a fórmulas –que siempre conducen al amaneramiento-, sino a leyes perdurables de armonía y de buen gusto. Advierto -¿es joven Lloréns Poy?- una cierta desigualdad en sus cuadros que podría desconcertarme si no advirtiera también en ellos el común denominador de una clara capacidad que se aplica por igual a la figura y al paisaje, a la pequeña mancha de color e incluso a la perspectiva escenográfica de algunos cuadros que se desmandan del exigente oficio de Lloréns Poy”²¹⁸

Pero lo más interesante del momento que está atravesando es la constatación de la propia conciencia del pintor respecto al punto de su evolución artística. Todavía sin clausurar esta exposición²¹⁹ en la galería “Fortuny”, de la madrileña calle de Zurbano, en donde continuaba con su acostumbrada variedad temática, para dar satisfacción a los diversos compradores, Lloréns Poy daba estas respuestas en una entrevista planteada por el corresponsal Juan Cantavella:

- “¿Vas evolucionando mucho?

²¹⁷ M.V. (Manuel Vicent), *Madrid*, 18 de febrero de 1970.

²¹⁸ Miguel Angel García-Viñolas, *Pueblo*, 25 de febrero de 1970.

²¹⁹ La clausura se produce el día 5 de marzo con una satisfactoria repercusión social y económica.

- En lo esencial mantengo una línea, pero siguiendo una transformación lógica. Ahora bien, es una evolución propia, en ningún momento he querido seguir lo que hacen los demás. He procurado siempre mantenerme fiel a mí mismo.

- ¿Tú crees que se puede hablar de función social de la pintura?

- Naturalmente. Cumple una función social desde el momento que proporciona una satisfacción espiritual a quien contempla las obras. Social no es solo una obra por su contenido, por su temática, sino porque, yendo dirigida a todos, cuantos quieren pueden acceder a su contemplación.

- Cuando nos encontramos con un artista, siempre pretendemos incluirlo en una corriente de expresión, ¿en cuál te incluyes?

- Digamos que soy actual. Quizá desde fuera, al contemplar toda mi obra, se pueda decir que estoy en una tendencia o en otra. Pero yo estimo que el circunscribirse a una escuela no sería síntoma de personalidad, sino de amaneramiento²²⁰.

Y algunos meses después, en otra entrevista publicada bajo el título “Lloréns Poy, o la exigencia estética” se confesaba con abierta complacencia y de manera confiada con el escritor Julio Trenchas²²¹:

- ¿Cuáles han sido sus maestrías?

- Eso ya lo juzgarán los demás. Yo dudo de las maestrías especializadas que se circunscriben a temas

²²⁰ *Mediterráneo*, 1 de marzo de 1970.

²²¹ El malagueño Julio Trenchas (1919-1996), periodista, escritor teatral, ensayista, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Telmo, fue profesor de la Escuela Oficial de Periodismo, comentarista parlamentario y cronista de arte en *Pueblo*, *La Vanguardia Española*, Radio Nacional y Televisión Española.

exclusivos. El pintor debe ser completo; por ello mi propósito consistió siempre en formarme seriamente hasta alcanzar un oficio que me permitiera expresar mis sentimientos sin timidez técnica ni prevención temática.

- ¿Cuál sería su entendimiento del retrato pictórico?

- En el retrato se merma la libertad creadora e incluso interpretativa del pintor al adaptarse a un modelo que, generalmente, no ha elegido. Un retrato tiene que conjugar la nobleza plástica con la fidelidad al carácter espiritual y físico de la persona retratada. Si no se consigue ese parecido, no es un buen retrato, y si con esta preocupación se descuida la materia, resulta un cuadro mediocre.

- ¿Qué representa la figura en su obra total de pintor?

- La figura es un tema sin camelos en el que se puede medir muy bien la categoría de un pintor. Mi obra actual intenta conseguir una nueva concepción de la figura.”²²²

Lloréns Poy, retratista y paisajista, comienza a prescindir del realismo o incluso del impresionismo en la composición escenográfica y a renunciar al protagonismo de los rostros para ir centrándose en la figura como eje de su interés temático. Ya en esta última exposición habían comenzado a aparecer los seres anónimos, a menudo con el rostro desdibujado por la posición reflexiva o por el escorzo compositivo.

Ha sido un primer contacto con una realidad social creciente entre la juventud, Lloréns pinta mujeres y hombres jóvenes, desarraigados, introspectivos, desorientados, con una energía y una afectividad contenidas, quizás como él mismo había podido verlos no hacía mucho tiempo en el París en vísperas de la revuelta estudiantil, y tal como

²²² *Pueblo*, 11 de junio de 1970.

podía percibirlos en el Madrid de sus días, cuando alguna cosa empezaba a moverse entre una nueva generación que veía lejana la guerra fratricida que alguna vez hubo en tierras españolas, y que necesitaba ver los cambios de una situación política para la cual se vislumbraba la urgencia de llegar a la luz del final.

De estas representaciones, tan próximas al fenómeno “hippie” en expansión, vuelve a enviar a los Estados Unidos unas cuantas muestras durante el año 1971, en esta ocasión bajo los auspicios del subdirector del periódico “ABC” Luis María Ansón, que actúa como intermediario con las galerías artísticas de Miami “Arche” y de Fort Lauderdale “Seldom Seen”, en la costa norte de la capital. Pese a la buena acogida que vuelven a tener entre el público de Florida sus representaciones, Lloréns Poy desiste de continuar estas relaciones que, si bien se le presentan como una excelente ocasión de rendimiento económico, le hubieran exigido entrar en un ritmo de trabajo y producción para atender la demanda consumista de la clientela norteamericana, que él considera incompatible con el mantenimiento de su calidad y dignidad artística.

Por Orden Ministerial de 23 de enero de 1971 le es concedida la “Cruz Sencilla de San Ramón de de Penyafort”, condecoración honorífica con la que premia el Ministerio de Justicia a las personas individuales que le han prestado algún tipo de servicio especial, cosa que Lloréns Poy ha llevado a efecto con sus aportaciones a la galería retratística de los diversos ocupantes de la Cartera²²³.

En la primavera de aquel año (del 17 al 31 de mayo) colabora con cuatro óleos para la inauguración en Madrid de una nueva Galería de Arte en la calle de Serrano; se trata de una muestra colectiva bajo el lema “Diversas tendencias de la pintura actual” en la que participan entre

²²³ Orden de 23 de enero de 1971. Comunicación personal del Canciller Secretario de fecha 30 de enero.

otros artistas el grabador y dibujante Lorenzo Goñi, el castellonense Pedro Vilarroig, el italiano Kopto Giudicissi, y el discípulo de Muñoz Degrain, Félix Herráez²²⁴. Lloréns ofrece una selección ecléctica de obras realizadas con anterioridad: *En París, Barca, Hippies*, y *Tierras de otoño*.

Instalada en la calle de Claudio Coello, y portando el nombre de su propietaria y directora, Anne Barchet, se abre el 18 de abril de 1972 esta galería artística con un acto social que, como en todas las exposiciones anteriores de Lloréns Poy, reúne al amparo de su nombre personalidades de la política, de la cultura y de la vida nocturna madrileña que continuarán desfilando por la galería de arte hasta la clausura de la muestra el 13 de mayo²²⁵. Para saludar al autor y a las autoridades y personalidades villarrealenses presentes acude a conocer las pinturas el príncipe Juan Carlos de Borbón, acompañado de su ayudante D. Alfonso de las Heras, muy pocas horas antes de iniciar un viaje oficial a Abisinia, amistosa deferencia que le es agradecida plenamente por el pintor²²⁶, que le acompaña en la visita explicándole las telas, en las que se mezclan los paisajes con las dedicadas a las figuras humanas.

“Vicente Lloréns Poy es un pintor que te recibe en impecable traje gris y con corbata bien anudada (por estética); Vicente Lloréns Poy es un pintor que ha hecho retratos a personas relevantes y que, sin embargo, ahora, con el traje planchado y la corbata bien puesta (por estética) pinta muchachos desaliñados, de miradas perdidas y entrados en orgías (por estética).

²²⁴ Programa catálogo de la exposición: Bardasano, Teodoro Delgado, Goñi, Herráez, Kopto, López Ramón, Lloréns Poy, Martín Santos, Martano, Montesinos, Vilarroig.

²²⁵ Según los semanarios de carácter ligero *Hola*, 20 de mayo de 1972, y *Diez Minutos*, 10 de junio de 1972: Ramón Serrano Súñer, Isabel Westhendorp, Julián Cortés-Cavanillas, Conchita Montes, César Pérez de Tudela, María Mahor, Pedro Macías, Margarita Gómez-Acebo, Lucero Tena etc.

²²⁶ *Mediterráneo*, 6 de mayo de 1972.

- Les llaman “hippies” pero yo creo que se enfadan si se les denomina así. Forman parte de esta época. Ni he convivido con ellos ni me han preocupado sus vidas. Han posado para mí algunos que se sienten atraídos por el arte, y otros por algunos dineros. Lo que verdaderamente me interesa de ellos es su estética plástica. La melancolía, el aire de sus miradas aburridas, sus “rituales”. La humanidad de estos muchachos es lo que he querido llevar al lienzo; las críticas y los análisis no corren de mi cuenta”²²⁷.

“Las treinta obras que actualmente expone en la Galería Anne Barchet, última de las abiertas en Madrid, forman una panorámica de su labor. Paisaje, retrato, figura, composición. Todo tratado con un rigor académico, excepto los paisajes, donde el artista se libera y busca la expresión de su sensibilidad no tanto en lo real como en lo intuitivo. Y es quizá en este olvido de un innegable dominio del dibujo donde el pintor logra sus más felices cuadros”²²⁸.

“Lloréns Poy no siente la deliciosa fragilidad de las formas, sino su contundencia y densidad específica. En suma, pintura de escultor. Lloréns Poy lo es, y no como por asueto de su pintura, sino con entidad propia, que robustece su creación artística. Porque en toda su obra, modelada, pintada, dibujada, hay congruencia, que es haber fidelidad a sí mismo en apreciar el volumen y aplomo de los cuerpos. Los que pinta Lloréns Poy, con empaque majestuoso de friso mural, no son cuerpos que vuelan, sino que pisan.

Esa condición modeladora que hemos apreciado en la pintura de Lloréns define su carácter, más inclinado a la

²²⁷ Crónica de López Castillo, *Nuevo Diario*, 7 de mayo de 1972.

²²⁸ *Los domingos de ABC*, “La exposición de la semana”, 23 de abril de 1972.

gravedad que a la sonrisa, más definido por el contorno terminante y por la maciza integridad de los cuerpos. Y este género de pintura sólo puede acometerse muy en serio, como lo acomete Lloréns Poy, dotado de una robusta y amplia capacidad para recoger la realidad visible de este mundo”²²⁹

²²⁹ M.A. García Viñolas, *Pueblo*, 6 de mayo de 1972.

3. La revelación como escultor

(1974 – 1987)

3.1. Los monumentos del Centenario en Vila-real

Aunque prosigue trabajando en su nueva línea temática, con vistas a una exposición individual que tiene comprometida para el año siguiente, el autor dedica la mayor parte de su tiempo a cumplir con un encargo directo que le ha hecho el Ayuntamiento de Vila-real²³⁰: la presentación de un anteproyecto para un monumento dedicado al “esfuerzo de los labradores villarrealenses” que se habría de ubicar en la futura urbanización de la entonces “plaza del Calvario” un solar de más de 300 metros cuadrados en el solar en donde estaba situado el antiguo calvario devocional de la población²³¹, y con el que la Corporación Municipal encauzaba los preparativos de la celebración del séptimo Centenario de la Fundación de la villa tres años más tarde.

La idea central del monumento pretende exaltar el esfuerzo de los agricultores en la conversión del terreno de secano en huertos de regadío para la plantación de naranjales. El sábado 23 de octubre de 1971, en el estudio de Lloréns Poy en Vila-real se hará la presentación oficial del diseño²³² del conjunto escultórico modelado en barro para el que se han invertido más de setecientos quilos del material. A la presentación

²³⁰ Libros de Actas Municipales del Ayuntamiento de Vila-real. Acuerdo de la Comisión Municipal Permanente de 9 de enero de 1970. Comunicación a Vicente Lloréns por oficio de la Secretaría Municipal de fecha 13 de enero de 1970.

²³¹ Trazado urbanísticamente por el arquitecto municipal de Vila-real D. Vicente Vives Llorca.

²³² La maqueta inicial, sobre la que el escultor realizará diversas modificaciones en el proceso definitivo, estaba presentada a escala 1/10, en madera y escayola patinadas en los colores correspondientes y permaneció medio año expuesta al público en los salones municipales.

acude también D. Fernando Chicharro Bravo²³³ escultor-reproductor que sería el encargado de pasar la obra por el sistema de puntos a material definitivo, tras haber sido vaciado todo el conjunto escultórico a escayola a un tercio del tamaño final.

Consta de tres figuras, vestidas al uso tradicional, en actitud de levantar mediante una palanca o “perpal” una roca bajo la que surge un chorro de agua que vierte en un estanque rectangular que rodea el grupo. Al entorno, zonas ajardinadas recuerdan las tres partidas del término históricamente de estéril seco y luego irrigadas con las aguas de los pozos abiertos por los labradores y puestas en activo para el cultivo agrario: Madrigal, Pinella y Plá Redó, y una inscripción dedicatoria que recoge versos del Himno de la Ciudad: “Al llaurador del nostre poble, l’home que foradant les dures penyes ha fet eixir al sol les aigües”²³⁴.

Las tres figuras masculinas van ataviadas a la antigua usanza, con prendas de trabajo agrícola, pantalón arremangado hasta media pierna, faja a la cintura y el torso descubierto, alpargatas de esparto y pañuelo anudado a la cabeza. Enlazadas entre sí y sujetas a la barra de hierro con la que se levantaban manualmente haciendo palancas las peñas de los grandes roquedales existentes en la zona en la segunda mitad del siglo XIX, las figuras sugieren no solamente el trío de partidas del término, sino también la participación de varias generaciones de una misma familia en la labor épica realizada por los agricultores en la transformación de los campos, pues las dos más adelantadas representan personas de una cierta edad y la situada en la parte posterior la juventud que les sigue en el trabajo, aportando un mayor esfuerzo.

²³³ Entre las tareas también realizadas por este destacado reproductor de esculturas madrileño están algunas tan conocidas como las del Cerro de los Ángeles y diversas partes en el Valle de los Caídos o los monumentos al Sargento Provisional o a Pío Baroja en la capital de España.

²³⁴ “Al labrador de nuestro pueblo, el hombre que horadando las duras peñas ha hecho salir al sol las aguas”, sobre un texto del poeta local Francisco Moreno.

Las esculturas fueron reproducidas en piedra blanca de Colmenar, material que garantiza la resistencia a la contaminación y la acción de los elementos, puesto que acaba de endurecerse al cabo de permanecer suficientes años a la intemperie, mientras que la base rectangular sobre la que se asientan, ornada con bajorrelieves que sugieren esquemáticamente el entrelazado de las ramas de los naranjos, es de granito gris de Segovia. La imagen de los labradores, miden más de cuatro metros, mientras que la totalidad del monumento alcanza casi los siete metros de altura, con un peso total superior a las cien toneladas. El chorro de agua que sale de la base escultórica tiene una potencia de tres mil litros por minuto, una cantidad equivalente a la potencia de los manantiales alumbrados artificialmente en la captación y elevación del agua subterránea en los múltiples pozos de riego del término municipal. El estanque que rodea el monumento con lámina de agua reciclable tiene una superficie de 214 metros cuadrados.

Un nuevo acuerdo del consistorio²³⁵ le urge a la ejecución del monumento escultórico, de modo que abriendo un nuevo frente de trabajo, con distinta perspectiva plástica, para el cual es elegido como discípulo del insigne José Ortells, emprende los preparativos de esta pieza de grandes dimensiones y compleja estructura que le tendrá absorbido en los meses inmediatos, pero en la fecha acordada tiene ya dispuesta una nueva colección de óleos y dibujos con la que participará en la inauguración de dos nuevas salas, tanto en Madrid como, el año siguiente, en Castellón.

Por esas mismas fechas el Ayuntamiento de Vila-real acuerda la planificación definitiva de las celebraciones conmemorativas del Séptimo Centenario de la fundación de la ciudad por Jaime I de Aragón, según carta de población emitida en Valencia el 20 de febrero de 1274. Con

²³⁵ Libros de Actas Municipales del Ayuntamiento de Vila-real. Acuerdo Plenario de 4 de junio de 1971.

fecha 31 de mayo se reúne el Plenario de la Corporación Municipal²³⁶ para tomar el acuerdo del conjunto de propuestas urbanísticas elaboradas por el Presidente de la correspondiente Comisión Informativa, D. Francisco Cabedo Bernat, entre las que, además de la urbanización de la plaza del Calvario, en la que iba a ser ubicado el monumento al Labrador villarrealense, sobre el que ya en meses anteriores le había sido conferido el encargo escultórico a Vicente Lloréns Poy, se plantea la realización de otras dos obras monumentales: una dedicada a la figura popular de los llamados “pastorets”, pequeños danzantes en los desfiles procesionales de la fiesta de San Pascual, patrono de la ciudad, y con destino precisamente a la plaza situada frente al Templo Sepulcro del mismo²³⁷; y otra escultura erigida en la nueva Plaza Mayor de la ciudad, frente al edificio del Ayuntamiento, con la idea también de realizar el cierre de dicho espacio urbano respecto de la antigua plaza porticada que a su vez se confiaba fuera objeto de una profunda restauración, con la aspiración de poder demandar su declaración como Bien de Interés Cultural, dada su antigüedad y características, datables en la fecha de conformación urbana de la villa, importante por su trazado de carácter hipodámico tras ser creada de nueva planta en el siglo XIII²³⁸.

Cabe señalar que en los años inmediatamente anteriores se había procedido a derribar el antiguo Ayuntamiento de finales del siglo XVIII, el monasterio de religiosas dominicas del “Corpus Christi”, que anteriormente había sido casa solar de la familia Montull radicada en la villa en el siglo XIV, y de un conjunto de casas particulares que completaban una de las manzanas más céntricas del trazado urbanístico primitivo de Vila-real. En el solar resultante había sido construida la nueva

²³⁶ Libros de Actas del Ayuntamiento de Vila-real. Sesión Plenaria de 31 de mayo de 1972.

²³⁷ Esta obra escultórica no llegaría a ser encargada y el propósito de su erección decaería en los años posteriores.

²³⁸ Otros objetivos urbanísticos del momento fueron la ordenación de la plaza de la plaza principal del barrio de Alquería del Niño Perdido, entonces administrativamente ligado a Vila-real, y la de la finca municipal del “Termet” del ermitorio de Nuestra Señora de Gracia.

sede administrativa municipal y un amplio espacio ajardinado, pero a la vez, había desaparecido uno de los cuatro ángulos de la antigua plaza porticada, borrando la huella de su espacio cuadrangular, sobre el que ya se habían producido diversas incidencias que atentaron contra su valor artístico y patrimonial, como la ampliación de una de las calles que lo cortaban por su eje longitudinal para dar ampliación a la carretera entre las vecinas poblaciones de Onda y Burriana a principios del siglo XX, o más recientemente la transformación de algunos antiguos edificios particulares en la sede social y el casino dependientes de la Cooperativa de Crédito Católico-Agraria, que habían hecho desaparecer los pórticos existentes por otros de dudoso estilo modernizador.

La conciencia de que fuera posible aprovechar el centenario histórico de la ciudad para la recuperación de algunos de aquellos valores arquitectónicos patrimoniales, relacionándolos con el objetivo de erigir una estatua homenaje al monarca fundador, mueve al Pleno municipal a dar facultad al señor Alcalde para entablar el principio de gestiones con Vicente Lloréns Poy para que, como experto en realizaciones artísticas, emitiese una evaluación sobre posibilidades materiales, plazos factibles de realización, y en especial supuestos de los costes económicos²³⁹ de un proyecto que se deseaba de cierta envergadura puesto que implicaba además la adopción de soluciones urbanísticas y arquitectónicas en su entorno. La facultad al Alcalde, a la sazón D. Manuel Amorós Castañer, no incluía sin embargo la posibilidad de determinar compromisos definidos que, en cualquier caso, se suponía que habrían de ser objeto de acuerdos posteriores.

Lloréns Poy, ya implicado en el diseño del monumento al Labrador, a la vez que continuaba con sus encargos

²³⁹ La memoria valorada de los diferentes proyectos conmemorativos y mejoras ciudadanas relacionadas con ellos, ascendía a más de 173 millones de pesetas, de los que apenas nueve aparecían consignados para la realización de la obra homenaje al monarca fundador, con todas sus implicaciones y aditamentos materiales. (Memoria-valoración del arquitecto municipal, anexa al acuerdo de fecha 7 de julio de 1972).

pictóricos, acoge con simpatía e interés la iniciativa municipal y, recabando el asesoramiento adecuado de diversos expertos en sus desplazamientos a Madrid, entre ellos técnicos del Ministerio de Cultura y la Dirección General de Bellas Artes, que a instancias suyas se desplazan hasta la población para apreciar las condiciones objetivas del proyecto y establecer sus valoraciones razonadas. Con todo ello, Lloréns elabora un informe previo destacando las necesidades y dificultades que desde su punto de vista embargaban la realización de un monumento en el centro de la ciudad. Consecuencia de ello, y de otras diversas opiniones recabadas por la Corporación Municipal, además del informe jurídico emitido por el Secretario del Ayuntamiento, es el acuerdo Plenario adoptado algunas semanas después²⁴⁰, por el que se excluía la forma de subasta y se decidía por unanimidad la realización de las obras por el sistema de concurso, encargando a los servicios técnicos municipales la redacción de las bases por las que el mismo se había de regir con el fin de ser sometidas a la aprobación de la Corporación en la sesión inmediata siguiendo los trámites legales reglamentarios.

La complejidad de la obra y los elevados costes previsibles hacen que la gestión se aplaze sucesivamente en las sesiones Plenarias de fecha siete y veintiocho de julio siguientes mientras se somete la iniciativa a nuevos estudios y se produce amplias discusiones entre los responsables municipales, en busca de uniformidad de información y consenso suficiente. Poniendo a disposición de los miembros de la Corporación toda la documentación recopilada y, dada la urgencia de plazos para poder llevar a efecto la erección del monumento en la fecha prevista de febrero de 1974, el Alcalde convocó definitiva sesión extraordinaria con fecha 4 del inmediato mes de agosto²⁴¹.

²⁴⁰ Libros de Actas del Ayuntamiento de Vila-real. Sesión Plenaria de 21 de junio de 1972.s

²⁴¹ Libros de Actas del Ayuntamiento de Vila-real. Sesión Plenaria de 28 de julio de 1972.

En el transcurso del debate se plantearon entonces tres opciones sobre el contenido del concurso en ciernes: 1) Construcción de monumento al Rey Don Jaime y cerramiento de la plaza del Generalísimo²⁴² para su inauguración con motivo del Centenario, 2) propuesta idéntica pero con la salvedad de dejar pendiente para otra ocasión el cerramiento de la plaza del Generalísimo, si bien incluyendo entre los bocetos que debían ser presentados por los artistas concursantes un estudio de cerramiento de la plaza al sólo efecto de que el monumento fuese concebido con esa perspectiva de un futuro cerramiento de dicha plaza y que cuando la Corporación decidiera la realización de dicha obra no quedara el monumento erigido desconectado del conjunto arquitectónico. 3) construcción de un monumento al Rey don Jaime para el Centenario, sin más estudios de cerramiento de la plaza. Planteada por el señor Alcalde la votación en estos términos, se procedió a efectuarla de forma nominal con el siguiente resultado: tres votos a favor de la primera propuesta, cinco votos por la segunda, y otros cinco votos por la tercera. Declarado el asunto de urgencia, se procedió a votación en segunda vuelta, con el resultado de un solo voto de apoyo a la primera de las opciones, siete a la segunda, cuatro a la tercera y un voto en blanco. Con el acuerdo pues de solicitar de los concursantes un diseño idóneo para una futura posibilidad de cerramiento armónico entre las dos plazas existentes, quedó aprobado por mayoría el punto segundo de los planteados en el debate.

El Pliego de Condiciones del Concurso es aprobado a continuación en esa fecha²⁴³ y publicado en el Boletín Oficial de la Provincia²⁴⁴ a principios del mes de septiembre, fijando la apertura de plicas de los proponentes a treinta días desde la publicación de la convocatoria en

²⁴² Nombre oficial en aquel momento de la antigua plaza porticada.

²⁴³ Certificación del pliego de condiciones del concurso convocado por el Ilmo. Ayuntamiento de Villarreal, para contratar la construcción de un Monumento escultórico al rey D. Jaime I de Aragón, de D. Francisco Aparicio Rodríguez, abogado, Secretario del Ayuntamiento de Vila-real.

²⁴⁴ Boletín Oficial de la provincia de Castellón de la Plana (sic), nº 105, páginas 5-6, de fecha 2 de septiembre de 1972.

el ámbito estatal mediante el Boletín Oficial del Estado, y el plazo de ejecución de la obra una vez analizados los proyectos artísticos y realizada la adjudicación del concurso en doce meses. Una vez expuesto al público y dictada resolución el concurso se hace público en los ocho días siguientes. En el Boletín Oficial del Estado²⁴⁵, la resolución de la convocatoria aparece publicada el 19 de octubre de 1972, y simultáneamente en los periódicos españoles más destacados, indicando como fecha límite para la presentación de plicas el día 24 de noviembre siguiente, una vez transcurridos los treinta días hábiles reglamentarios.

Al anuncio del concurso responden recabando información desde numerosos puntos de España diversos escultores, entre los que cabe citar por ejemplo a Santiago de Santiago Hernández²⁴⁶, pero finalmente sólo son tres las plicas presentadas a concurso, todas ellas registradas en la fecha máxima del día 24 de noviembre y reglamentariamente abiertas en acto celebrado en la Casa Consistorial de Villarreal, tras la lectura del Reglamento de Contratación de las Corporaciones Locales, y que una vez abiertas corresponden a los licitadores concurrentes Francisco Prima Giner, Vicente Lloréns Poy y Manuel Rodríguez Vázquez, presentes en el acto y que firman el acta correspondiente mientras que sus propuestas pasan a informe de los Servicios Técnicos municipales²⁴⁷.

Entre las recomendaciones asumidas por los miembros de la Corporación villarrealense, siguiendo los criterios de los diversos especialistas y eruditos consultados, y en especial las emanadas de la Dirección General de Bellas Artes, bien dispuesta al parecer a formular la

²⁴⁵ B.O.E. Gaceta de Madrid, nº 251, pàg. 18.646.

²⁴⁶ Carta autógrafa de solicitud de las bases de la convocatoria, registrada en el Ayuntamiento de Vila-real en 25 de octubre de 1972.

²⁴⁷ Acta de la sesión de apertura de plicas rubricada por el secretario municipal D. Francisco Aparicio el 30 de noviembre de 1972.

declaración de la antigua plaza como Monumento Histórico-Artístico Nacional destacan esencialmente dos premisas fundamentales:

En primer lugar que, siendo ya materialmente imposible recuperar la inmensa mayoría de los paramentos que amurallaban la villa medieval y el aspecto original de las construcciones que rodeaban, convenía mantener con el máximo rigor aquello que era la cuestión urbanística esencia en la creación de nueva planta de la población en 1274, esto es, el trazado ortogonal de sus calles, dejando patente de forma bien diferenciada el espacio de las diversas manzanas arquitectónicas que conformaban, así como evitar la peatonalización uniforme de la vieja plaza y de la nueva recientemente abierta, lo cual hubiera difuminado de manera inexcusable el carácter de la primera.

Por otra parte, convenía que ambas plazas debían estar separadas, bien por elementos naturales o con la ayuda de formas estructurales, creando una barrera visual diáfana que al mismo tiempo que marcara las delimitaciones de los dos recintos urbanos, estableciera una relación en profundidad de los espacios públicos creados, un diálogo natural entre las formas tradicionales y las modernas, permitiendo la clara visualización recíproca de las dos plazas.

Atendiendo a los informes recibidos, tanto el dictamen²⁴⁸ de la comisión urbanística municipal constituida al efecto y que contó para su análisis con diversos asesoramientos, como el preceptivo informe de la Oficina Técnica Municipal, el Ayuntamiento en Sesión Plenaria realizó la adjudicación del concurso tres semanas después del acto de apertura de las plicas, por una mayoría de once votos sobre trece emitidos, a la memoria descriptiva presentada en la plica número 1, de la

²⁴⁸ Informe-dictamen de la Comisión de Urbanismo, presidida por el concejal Francisco Cabedo, de 13 de diciembre de 1972. Archivo Municipal de Vila-real.

cual era autor Vicente Lloréns Poy²⁴⁹, con un presupuesto realizado a la baja por un importe de 1.881.509 pesetas.

La plica nº 2 había sido la presentada por el destacado escultor de Navajas (Castellón) Manuel Rodríguez Vázquez²⁵⁰, quien mostraba en la maqueta, exhibida junto a las otras dos en el Salón Noble del Ayuntamiento, una imagen sedente de Jaime I, cubierto con una amplia capa de armiño con pliegues hasta el nivel del suelo, medallón superpuesto y tocado con la corona real, sosteniendo un documento plegado en su mano derecha y un orbe culminado por la cruz sobre la izquierda y los pies sobre un escabel almohadillado con sendas cabezas leoninas en las patas.

En la parte posterior del trono sobre el que reposaba la figura, de bajo respaldo y con culmen triangular, aparecía en relieve un casco o cimera con un dragón alado²⁵¹, y dos infantes²⁵² sosteniendo en una tarja o escudo con los palos en relieve presentes en la bandera aragonesa. Por lo que respecta a la resolución arquitectónica, el boceto trazaba solamente un ángulo de arcos de ojiva cerrando la cuadrícula de la vieja plaza, en el vértice del cual y haciendo frente al recién edificado Ayuntamiento quedaba ubicada la escultura, pero dejando sin solucionar al parecer de la comisión informativa el resto del espacio urbano conformado en la plaza Mayor de la ciudad.

²⁴⁹ Libros de Actas del Ayuntamiento de Vila-real. Sesión Plenaria de 21 de diciembre de 1972.

²⁵⁰ Manolo Rodríguez (Navajas, Castellón, 1937), entre sus numerosas obras destacan los monumentos a la *Entrada de toros* y a *María de Luna* en Segorbe, a *Vinatea* y a *Maximiliano Thous* en Valencia, a *Miguel Hernández* en Buenos Aires, a *Luis Monzonís* en Dublín, y *Al combatiente iraquí* en Bagdad.

²⁵¹ Cimera, profusamente difundida en representaciones relativas a los monarcas aragoneses, pero en realidad correspondiente por su estilo y la documentación habida al rey Martín I, el Humano, en el siglo XIV.

²⁵² Posible referencia del autor a unos imaginarios infantes, hijos de Jaime I, según la tradición oral nacidos en Vila-real, construida a tal efecto para su beneficio.

La tercera de las plicas contenía el proyecto elaborado por el pintor y escultor valenciano Francisco Prima Giner²⁵³, en un trabajo para el que había contado con la colaboración del arquitecto Antonio Corell²⁵⁴. El artista representaba una figura ecuestre del rey Jaime en actitud de conquistador con sucinta vestidura y tocado con una diadema, aunque desprovisto de las armas de guerrero, de unos 2,70 metros de altura y situada sobre un pedestal de piedra de Borriol con un relieve delantero mostrando las enseñas locales. Otras dos figuras semidesnudas de unos dos metros de alto, también en bronce como la del monarca y situadas a menor altura que la de este, sugerían con sus posturas las virtudes del Ímpetu y de la Reflexión atribuibles al victorioso gobernante en cuanto guerrero y político.

El conjunto se proyectaba para ser ubicado, no en el espacio nuevamente creado, sino en el centro de la porticada plaza villarrealense, de la cual se suprimía la circulación de vehículos para crear un espacio peatonal continuo que la comunicaba con la amplia plaza anexa. Esta resultaba en la propuesta totalmente cerrada por los tres costados con una lonja cubierta de arcos ojivales que, en la zona enfrentada al nuevo Ayuntamiento, doblando su alzado con una galería superior que pudiera ser empleada ocasionalmente para actividades cívicas o culturales.

Esta solución arquitectónica fue considerada excesiva, al igual que la sugerencia de crear un aparcamiento subterráneo de automóviles, al considerar los ediles del momento que la plaza debería ser un lugar de encuentro para los ciudadanos y no un foco de atracción de vehículos y de contaminación en el mismo centro de la ciudad. Igualmente la comisión informativa entendió que la escultura presentada, aun

²⁵³ Paco Prima (Valencia, 1935), premio de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel en Sevilla (1974), es autor entre otros del monumento a los soldados del arma de Caballería en Bétera (Valencia)

²⁵⁴ Antonio Corell Vicent, a la sazón Profesor de Urbanismo de la Universidad Politécnica de Valencia, según los datos de la memoria incluida en la plica.

reconociendo su gran mérito estético era de la tres la que menos se adaptaba al propósito de ofrecer una imagen del monarca como fundador de la villa y no como dominador, y también que la idea de uniformar el pavimento de las dos plazas rompía con el objetivo de respetar el entramado urbanístico de la villa, heredado de los antepasados.

Así, considerando que respondían mucho mejor a sus expectativas las imágenes del monarca con aspecto de gobernante reposado y generoso diseñadas tanto por Manuel Rodríguez como por Vicente Lloréns, y que la de este, además de resultar más económica que la de los otros proyectos, ajustados rigurosamente a los dos millones de pesetas establecidos en las bases, tenía una mayor grandilocuencia estética y daba plena solución urbanística a la fusión entre las dos plazas, tanto la comisión de estudio como el Plenario Municipal se decantaron a favor de la propuesta del escultor villarrealense.

En la memoria descriptiva realizada por Vicente Lloréns Poy, el artista justificaba la base de su proyecto en la tradicional simetría urbana de la localidad, de manera que el conjunto monumental se situaba en paralelo con el nuevo edificio municipal de escuetas líneas y rígidos volúmenes, mediante un pórtico sobre ocho columnas simples que constituían la entrada principal a la plaza Mayor desde la parte más próxima a la calle de Ramón y Cajal, eje menor del paralelogramo esencial en el trazado primitivo de la población. El pórtico tenía una altura de cinco metros por veinte de anchura y en uno de sus extremos, dando a la plaza antigua, una edificación de planta angular ayudaba a sugerir su cierre mediante la reconstrucción de diversos arcos apuntados en la línea de los medievales todavía existentes, permitiendo su circulación interior en varios frentes como enlace de acceso a la zona moderna. En el extremo contrario, una edificación simétrica, en ángulo recto igualmente, pero cerrada y de carácter utilitario, y con unas medidas similares de unos once metros en los

paramentos más largos, resultaba perfectamente adaptable como oficina de información ciudadana.

Enfrentados en la parte interior del pórtico, el artista ubicaba dos relieves de un tamaño de dos por 2,5 metros, reproduciendo uno la planta hipodámica de la villa medieval y el otro el famoso grabado en alzada publicado en su *Crónica del Reino de Valencia* por el historiador Martí de Viciano en el siglo XVI. Haciendo frente al Ayuntamiento, otros dos relieves de disposición horizontal y unas medidas de 8 por 2,5 metros, constituían una exaltación plástica de la historia local a través de los siglos.

En el del lado izquierdo desde el punto de vista del espectador, Lloréns Poy situó la imagen protogótica de Nuestra Señora de Gracia, patrona de la ciudad, junto con la de diversos santos relacionados con la población, como San Jaime, San Vicente Ferrer o Santa Isabel de Portugal, así como la venerada representación del llamado Cristo del Hospital, el Papa Luna, reyes aragoneses que concedieron privilegios a Villarreal, representantes de la villa en las Cortes valencianas, danzantes folclóricos, y alusiones a los juegos deportivos y a la feria medieval. En el retablo de la derecha, encabezado por la figura orante de San Pascual Baylón de rodillas y en contemplación de la custodia gótica de la parroquia villarrealense, se agrupaban las representaciones otros religiosos y eruditos, músicos como el guitarrista Francisco Tárrega, artistas plásticos, soldados y víctimas de las guerras, campesinos, artesanos alpargateros y otras imágenes indefinidas de personajes humildes, hasta un total de sesenta figuras con unas dimensiones superiores al tamaño de las personas reales.

Ante esta estructura arquitectónica y plástica, muy sencilla por tal de realzar la vitalidad de las figuras representadas, quedaba situado el monumento propiamente dicho. Un conjunto armónico en el que, sobre un juego de volúmenes en granito gris castellano y piedra blanca de Colmenar, se sugerían los elementos del escudo de la ciudad: unos relieves

laterales en la parte posterior formando mosaicos de hojas de roble (símbolo de la fortaleza) y de laurel (símbolo de la gloria), los cuatro palos de la señera real de Aragón sobresaliendo del fondo pétreo y enmarcados en la parte superior por el cuadrado caironado del escudo tradicional de las villas reales valencianas, en un bloque en forma de obelisco o estilizada pirámide truncada de catorce metros de altura. En la parte delantera, este obelisco representaba la corona real sobre las barras verticales del escudo local, formando dosel a la figura sedente del monarca fundador.

La escultura de Jaime I, rodeada de todos estos simbolismos que le daban sentido en el conjunto histórico, aparecía sobre un pedestal de cuatro metros de altura y, con sus imponentes tres metros y medio de tamaño y las doce toneladas de peso previstas, estaba diseñada para ser apreciada desde una perspectiva inferior que, como señalan los cánones estéticos, le proporcionaba grandiosidad y prestancia a la figura del monarca el cual, con los atributos reales de la capa y la corona ciñéndole la frente, pero con la espada dejada a un costado, entregaba a los ciudadanos que la contemplaban el pergamino alusivo al hecho de la fundación real en 1274, especial privilegio para la villa y que era en aquellos momentos el motivo de la convocatoria y de la ya inminente conmemoración.

Como un referente iconográfico remoto de la efigie diseñada por Lloréns Poy, cabría mencionar la escultura de Josep Alcoverro Amorós emplazada en 1891 ante las escaleras principales de acceso a la Biblioteca Nacional de Madrid, representando al rey Alfonso X de Castilla “el Sabio”, casualmente vinculado el Jaime I de Aragón como yerno suyo por el matrimonio realizado con la infanta Violante de Aragón. La similitud posible entre las dos figuras emana en esencia de su carácter sedente, lo que las entroncaría con multitud de otras del mismo signo, lo mismo que pudiera pasar de tratarse de figuras ecuestres, pero queda rota en diversos detalles, que van desde la diferencia entre el rostro juvenil del rey Sabio que contrasta con la faz cansada y envejecida de Jaime I en el momento que se

le representa, apenas dos años antes de su fallecimiento en 1976, hasta el tipo de documento que presentan ambos en su mano derecha, dispuesto para la lectura en el primero de los casos y donación como carta de población a los habitantes de la villa recién fundada en el otro caso, o la posición de la mano izquierda que en la escultura de Alcoverro sujeta erguida la empuñadura de la espada real, mientras que en la figura de Lloréns Poy, descansa pacíficamente sobre el brazo correspondiente del imponente trono.

Otro tanto podría decirse de las características de este, del tipo de corona que en cada uno de los casos ciñe la cabeza de ambos monarcas, o en los detalles menores de los pliegues de las vestiduras, tipo de capa y broches, posición de la espada y funda de la misma, y otros. Por no decir el marco monumental en que se sitúan ambos monumentos, más que suficiente por su ubicación ante la portentosa fachada de la Biblioteca Nacional, obra de Francisco Jareño, y emparejada con la escultura que representa a San Isidoro de León, modelada también por el citado Alcoverro, mientras que la representación del rey Jaime I se enmarca en el descrito conjunto monumental formado por los volúmenes laterales y el obelisco de la parte posterior y, en el caso de haberse realizado en su totalidad el proyecto, por la estructura arquitectónica ya descrita. Dos concepciones distintas pues a partir de un mismo referente como signo escultórico, aunque puedan ser vinculadas por una primera impresión superficial.

Una vez resuelta la convocatoria y adjudicada la ejecución de la obra Lloréns Poy, que había previsto incluso la colaboración²⁵⁵ del arquitecto castellonense Guillermo Catalán y la del constructor Alfonso Saera para el caso de tener que proceder incluso a completar el conjunto proyectado, inicia con total urgencia el modelado de la escultura, para la inmediata extracción de moldes y posterior sacado de

²⁵⁵ Según las comparecencias del artista en la documentación incluida en la plica presentada al referido concurso. Archivo Administrativo Municipal de Vila-real.

puntos, de manera que una vez trasladada a los talleres de reproducción artística de su colaborador en Madrid, Fernando Chicharro Bravo, pudiera llegarse a tiempo para su terminación e instalación a principios del siguiente año. Las tareas de preparación de la parte arquitectónica, esto es la cimentación, forjados y preparación de los grandes pedestales, dio comienzo a mediados de febrero de 1973²⁵⁶. Unas semanas más tarde y dando respuesta al expediente completo, plano de situación y fotografías de la maqueta realizada por el escultor que el Ayuntamiento había remitido de inmediato al Ministerio de Educación y Ciencia, se recibe la comunicación²⁵⁷ de la Dirección de Bellas Artes el dictamen de conformidad de las obras proyectadas.

Todavía con fecha 14 de marzo tiene entrada en el Ayuntamiento una instancia de reclamación²⁵⁸ de Don Francisco Prima solicitando la devolución de la documentación presentada, prohibiendo la utilización por el Ayuntamiento de Vila-real de la obra artística reflejada en sus bocetos acogándose a su calidad de titular del derecho de propiedad intelectual e incluyendo una velada advertencia de recurso contra la resolución de la convocatoria que no llegó nunca a ejercerse. Por otra parte ante el inicio de las obras de instalación del monumento y el conocimiento de oficio con fecha 18 de diciembre de 1972, por parte de la Dirección General de Bellas Artes, de la tramitación del expediente de la Declaración de Monumento Histórico-Artístico Nacional del recinto de la plaza porticada medieval, un grupo de vecinos afectados, entre los que se

²⁵⁶ Notificación a la Alcaldía sobre el particular por Vicente Lloréns de 25 de enero de 1973.

²⁵⁷ Comunicación de la Sección 2ª de Patrimonio Artístico en aprobación del monumento al Rey D. Jaime de Aragón en Villarreal de los Infantes, de fecha 11 de abril de 1973. Archivo Administrativo Municipal de Vila-real.

²⁵⁸ “El aquí compareciente manifiesta que en el presente concurso pueden aparecer ciertas invasiones de competencia que pudieran viciar in radice el concurso, toda vez que, según aparece en la letra A del pliego de condiciones, se conecta el estricto Monumento con la Plaza y, condicionar, con ello, una decisión del Organismo superior competente en la materia con la decisión tomada por un órgano de inferior categoría en materia artística”. Instancia de Francisco Prima Giner con entrada en el Registro Municipal nº 1735 el 14 de marzo de 1973.

encontraba un anterior alcalde de la población, presenta un recurso razonado²⁵⁹ ante la Comisaría del Patronato Artístico Nacional del Ministerio de Educación y Cultura, argumentando sus intereses y puntos de vista para evitar que se procediera a tal declaración. La Dirección General resolvió particularmente, en función de las características de los edificios afectados, dando solución a los propietarios de los mismos y continuando la tramitación del expediente.

Con un repertorio similar al de su última exposición en Madrid en la apertura de la sala “Anne Barchet”, Lloréns Poy se presentará una vez más en Castellón, dando relieve igualmente a la inauguración de la nueva Sala de Arte “Anastasia Klein”, un nombre imaginario ideado circunstancialmente por su directora, Teresa Navarro Fibla, que abrió sus puertas en el local de la calle de Alloza por primera vez el viernes 23 de marzo de 1973 con esta muestra pluridisciplinar de Lloréns Poy que se mantiene expuesta hasta el día 5 de abril:

“La aglomeración de público ayer en la sala que se inauguraba no permitía contemplar con la necesaria perspectiva cada una de las magníficas obras expuestas. No obstante ello, que nos hace dejar una impresión más detenida para día próximo, sí que puede señalarse desde el primer momento la enorme calidad del conjunto que el pintor villarrealense ha traído en esta ocasión. Nos ofrece de un lado dos figuras logradas con esa plenitud de un artista que si en el lienzo domina la técnica y el color, es además escultor habitual y maneja la figura tanto al realizarla como escultor, como al llevarla a un lienzo, con acierto realmente excepcional en el que la inspiración da los toques que

²⁵⁹ Escrito presentado por D^a Bibiana Molina Ramos, D^a Carmen Nebot Albiol, D. Vicente Ortells Manzano, D. Pascual Font de Mora Chabrera y D. José Ferrer Ripollés, de fecha 5 de enero de 1973. Archivo Administrativo Municipal de Vila-real.

califican el realismo de lo que el cuadro nos ofrece. Desde el primer momento llamaron justamente estas dos obras poderosamente la atención de cuantos visitaron la sala”²⁶⁰.

Y, en respuesta a unos jóvenes entrevistadores las equilibradas palabras revelan un artista seguro en su evolución y objetivos:

- ¿Por qué tus figuras adoptan ese estatismo, como posando para ser retratadas?

- Cuando un pintor domina la figura, la compone como quiere. Hay veces que buscamos el movimiento expresivo y otras en que importa más la serenidad estática. Si te refieres a un estatismo físico, habrá que considerar que en la figura no me interesa siempre el movimiento exterior, sino aquel que emana de dentro. En este caso no creo que pueda hablarse de estatismo.

- ¿Inspiración o trabajo diario?

- Van unidos. Con el trabajo se alcanza la inspiración y la inspiración necesita del trabajo para plasmarla. De todos modos, yo no creo en el mito de la inspiración tal como se la suele asociar al artista”²⁶¹.

En agosto de 1973²⁶² llegaron desde los talleres de Chicharro en Madrid los primeros bloques del monumento al Labrador ya revisados y retocados por Lloréns Poy y se inicia en la plaza del Calvario de Vila-real el proceso de instalación y ajuste de las diferentes piezas fragmentarias del conjunto monumental, tarea compleja dado que una buena parte como la masa rocosa que avanza en la parte delantera o como el cuerpo de la figura más trasera que sujeta la parte superior de la barra,

²⁶⁰ Batueco, *Mediterráneo*, 24 de marzo de 1973.

²⁶¹ Los Ochando, *Obra*, semanario de la asociación “Obra Atlético Recreativa” de Castellón. 30 de marzo de 1973.

²⁶² *Mediterráneo*, 11 de agosto de 1973.

dejando caer el peso del cuerpo hacia atrás queda suspendida en el aire en un audaz escorzo que la deja prácticamente fuera de la base de la masa corpórea, lo que requiere un perfecto estudio técnico del equilibrio de las masas a la hora de proyectar el monumento y una ajustada aplicación práctica en el momento de la instalación de la obra definitiva para salvar las dificultades agravadas por el enorme peso de la mole escultórica.

El resultado final del conjunto se define por un aspecto puramente épico y representativo, en el que el esfuerzo se armoniza como un imperativo de producción. Algunas voces críticas apuntan como inspiración remota del diseño escultórico la composición general del monumento erigido en 1954 como recuerdo de la victoriosa batalla de Iwo Jima en el Marine Corps War Memorial de Arlington, en Rosslyn (Virginia, EE.UU.), obra del escultor de origen austríaco Félix de Weldon (1907-2003) y hecha, por otro lado, a partir de la imagen tomada por el fotógrafo de guerra Joe Rosenthal en el momento de la conquista del monte Suribachi durante la Segunda Guerra Mundial.

Sin negar la vaga evocación que la obra pudiera presentar desde un punto de vista eminentemente subjetivo, son muchas las diferencias concretas que separan los dos conjuntos escultóricos. Desde el grupo de figuras humanas que lo integran: tres en el caso del monumento villarrealse “al Labrador”, seis en el otro caso, hasta la propia dinámica del esfuerzo que en cada una está representado. El grupo de militares estadounidenses modelado por Félix de Weldon se encuentra izando una bandera de alto mástil, por lo que el empuje de los cuerpos de los soldados se dirige hacia arriba y hacia adelante, con un par de los situados en la posición más avanzada sujetando hacia abajo el extremo inferior del asta para afianzarla en el suelo.

En la obra de Vicente Lloréns Poy, sin embargo, la orientación del impulso es precisamente la contraria, puesto que los tres

agricultores representados ejecutan la dura labor de levantar la mole rocosa que tienen ante ellos con la ayuda de la palanca y de un mínimo fulcro, de manera que el impulso que el escultor debió dar a las formas corpóreas y la representación anatómica de los torsos desnudos era precisamente la inversa a aquella, esto es, hacia atrás y hacia abajo, en especial a la figura del agricultor más joven, situado en la parte posterior del grupo escultórico, cuyo cuerpo, como queda indicado, aparece casi en su totalidad desplazado fuera de la base del pedestal. Así mismo, el tipo de material empleado en cada uno de los casos, bronce y piedra, condiciona de manera necesaria los resultados estéticos.

En común tienen, eso sí y aunque con objetivos muy diferentes, el aliento épico al que se hacía referencia en un principio y la voluntad de representación documental por la vía de la creatividad plástica, de unos hechos históricos importantes y de profunda repercusión emocional en el seno de las respectivas colectividades sociales. En el caso de la obra de Vila-real no son pocos los artículos periodísticos de reiterado elogio a la iniciativa municipal y a la plasmación escultórica de Vicente Lloréns Poy, seguida atentamente en el desarrollo de todos sus pasos, desde la presentación de la maqueta inicial hasta el ensamblaje de las diversas piezas en la nueva plaza cívica.

Cabe citar como destacado ejemplo las relevantes afirmaciones del político José María Melis Saera, procurador en Cortes y secretario del Fórum Atómico Español, tras su visita a los talleres de Chicharro en Madrid en donde se estaba procediendo a comienzos de verano de 1973 a sacar por puntos la obra definitiva, vinculando la erección del monumento a los antiguos agricultores y su representación artística cada vez más evidente, con las incidencias del mercado agrario contemporáneo en

una de las diversas crisis que precedieron al ingreso de España en el Mercado Común Europeo²⁶³:

“Els atrevits” se les llamó a los primeros que, sin más medios que picos, palas y una polea, horadaron el primer pozo del secano villarrealense para hacer subir el agua a la superficie. Esta osadía fue la base que inició la transformación de un pueblo y que, terminada su labor, ha servido para continuar avanzando. Asombra ver lo que va a ser (el monumento), pues las figuras tendrán cuatro metros de altura aún en su posición encogida, lo que representaría hombres de cerca de cinco metros, si estuvieran en pie; las manos de cada uno serán de unos sesenta centímetros y la palanca, el perpal, asemeja el palo de un balandro.

La grandiosidad del monumento está en consonancia con lo que aquellos hombres anónimos, aquellos “atrebits”, hicieron y dieron por su pueblo y ante estas montañas de bloques de blanca piedra de Colmenar quedamos anonadados y preocupados: ¿Servirá el monumento para cerrar el ciclo de la obra? ¿Será un monumento funerario debajo del cual se habrá enterrado toda la posibilidad de iniciativas nuevas y el fin de las que tuvieron nuestros antepasados? ¿Ha muerto aquel espíritu y coraje que nos hizo realizar toda la labor anterior de producción y comercio?

No podemos convertirnos en pobres mendicantes esperando un reparto, sino que tenemos que continuar empleando nuestras fuerzas, nuestras energías y nuestra alegría en desenvolvernos”.

En diciembre de 1973 estaba prácticamente concluida la instalación del monumento al Labrador, a falta de la urbanización y

²⁶³ “Reflexiones ante un monumento”, en *Mediterráneo*, 27 de junio de 1973.

ajardinamiento de su entorno inmediato y del entorno de la explanada del antiguo Calvario, renombrada desde la instalación del monumento como “plaza del Labrador”, pero hubo que esperar hasta principios de febrero para la llegada de los grandes bloques que iban a componer la estatua sedente de Jaime I. La instalación de las piezas de la escultura sobre el pedestal de granito de Segovia, ya levantado en meses anteriores²⁶⁴ se inició el día 9 de febrero de 1974 de manera que ambas obras quedaron dispuestas para los festejos conmemorativos del Séptimo Centenario de la Fundación de la ciudad.

Los actos programados constituyeron durante muchos días hitos importantes en el devenir de la población: desfiles cívicos, inauguraciones de edificios culturales, entrega de distinciones honoríficas, celebraciones religiosas (con el estreno de una “Misa Solemne” para solistas, coro y orquesta, encargada por esta motivación al compositor villarrealense Rafael Beltrán), hermanamiento con la vecina ciudad de Burriana y, como testimonio perdurable de la conmemoración centenaria, la presencia pública de las esculturas de Vicente Lloréns Poy.

La inauguración de los monumentos escultóricos se produce precisamente en la mañana del día 20 de febrero²⁶⁵, después de la apertura oficial de las instalaciones de la nueva Biblioteca Municipal y, acompañando a las autoridades locales y provinciales, tuvo como invitados de honor al Director General de Administración Local, D. Juan Díaz-Ambrona Bardají, en representación del Ministro de Gobernación, el subsecretario del Ministerio de Agricultura D. Virgilio Oñate en representación del titular, y al alcalde de Ciudad Real, población fundada en 1293 por el rey Alfonso X de Castilla, yerno de Jaime I de Aragón.

²⁶⁴ Acta de recepción definitiva de la obra de 26 de enero de 1974. Archivo Administrativo del Ayuntamiento de Vila-real.

²⁶⁵ Crònica completa de la celebració en *Mediterràneo*, 21 de febrero de 1274.

3.2. Espiritualidad al desnudo

En reconocimiento a los méritos artísticos que ya a nivel nacional reúne la figura artística de Lloréns Poy, por Orden del Ministerio de Educación y Ciencia datada el 23 de febrero de 1974, signada por el titular de la Cartera, Don Cruz Martínez Esteruelas, y a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes, el Gobierno concede al artista la Medalla al Mérito en las Bellas Artes en su categoría de plata²⁶⁶.

Aparte del hecho concreto que representa la erección de estas piezas escultóricas de gran tamaño, la nueva actividad plástica de Vicente Lloréns significa la apertura de un camino que ya estaba integrado entre sus aspiraciones desde los primeros momentos de su vida artística: la escultura que comenzará a ser muy importante en los siguientes años de su existencia y que, paulatinamente, le irá apartando de su inicial actividad pictórica.

Pero en aquel momento (salvado el paréntesis obligado del compromiso con su pueblo natal en la solemne ocasión conmemorativa) la dedicación por la pintura representa todavía su motivación fundamental y continúa preparando la presentación de nuevas obras en Madrid. Entre las múltiples entrevistas concedidas en aquellas fechas a la prensa, estimulada en su interés por la espectacularidad de las representaciones escultóricas inauguradas, sorprenden algunas declaraciones que auguran ya su intencionalidad posterior:

“- Has dicho que no tienes límites temáticos. Por otra parte, conozco bien tu “sincero espíritu cristiano, junto a

²⁶⁶ *Gaceta de Madrid*, Boletín Oficial del Estado, de fecha 27 de marzo de 1974. Orden de 23 de febrero.

tu segura vocación pictórica” como de ti escribía Monseñor Dell’Acqua. ¿Pintas también desnudos?

- Bueno, mira. El problema para mí es claro: el cuerpo desnudo -creación de Dios- ofrece belleza. Entonces yo entiendo que la mera expresión plástica de esa belleza nada tiene de inmoral. Dios ha creado hermosos paisajes y el pintor puede reproducirlos en sus lienzos. Y siendo el mismo Dios, el autor también del cuerpo humano ¿no puede llevarlo a sus lienzos el pintor? ¿Porqué uno sí y no otro? Otra cosa es valerse del pincel y del modelo para provocar y fomentar el erotismo pornográfico. Actitud que rechazo.

El aforismo de “el arte por el arte” es admisible o impugnable según el criterio con que se siga. El arte contribuye al desarrollo armónico de las facultades estéticas, de la sensibilidad superior, de las fuerzas creativas e intelectuales en la cultura artística.

Por otra parte, ya conoces la definición clásica y tradicional del arte: es la plasmación de la belleza ideal en formas sensibles. Y la belleza ideal es el resplandor de la verdad y del bien armónicamente entrelazados o identificados. Expresar esta belleza con elegancia para producir la fruición más limpia y elevada. Esta es la función del arte. Y la belleza su objetivo. Ahora bien, el cuerpo desnudo –aberraciones eróticas aparte- creación de Dios, es parte de la belleza.

Próximamente expondré una amplia colección de desnudos”.²⁶⁷

No una sola vez, sino a través de dos diferentes exposiciones en Madrid en el mismo año Lloréns Poy apunta unívocamente hacia una nueva tendencia temática en su labor plástica. La primera de ellas

²⁶⁷ *La Marina*, 10 de febrero de 1974.

se exhibe entre el 21 de marzo y el 27 de abril de 1974, en la “Galería de Arte Elia”, de Madrid²⁶⁸. El comentario del analista artístico García Viñolas²⁶⁹, seguidor de la trayectoria de Lloréns Poy desde las primeras exposiciones individuales llevadas a término, en el periódico “Pueblo” con ocasión de la presentación del primer grupo de sus óleos confirma esta realidad²⁷⁰:

“El tema de esta pintura con que abre sus puertas a la claridad de los sentidos una nueva galería de arte es la figura humana mirada en su desnuda plenitud, pero a cuerpo limpio y sujeta siempre a un orden de belleza formal que no lleva a pensar en la corrupción de la carne por achaques del tiempo o de la concupiscencia.

Pintura al desnudo y sin sombras: todas las colinas y los valles que establece la anatomía del cuerpo humano se resuelven aquí en suaves entonaciones de color, sin estrépito alguno de luces ni de sombras. Ese cuerpo humano y a escala natural está dibujado con amor y pintado luego con templanza que lo transforma en un paisaje apacible para el reposo de los sentidos. Toda evidencia, todo descaro de la realidad, se serena en la prudencia de tacto y de color con que Lloréns Poy sabe idealizar su realismo sin arrebatarle con ello esa palpitación de vida que debe contener siempre la humanidad que no se resigna a ser mármol”.

Entre el 27 de mayo y el 15 de junio, aporta uno de los cuadros de la colección: *El abrazo*, una pieza de 73 X 60 cm. a la

²⁶⁸ *Gazeta del arte* nº 18, Madrid, 15 de marzo de 1974.

²⁶⁹ El crítico de arte Manuel Augusto García Viñolas (1911-1999) fue Director General de Cinematografía en los primeros años del franquismo, escritor i director de cine, creador de la revista “Primer Plano”, así como también un refinado coleccionista de obras de arte, especializado en los dibujos de desnudos.

²⁷⁰ *Pueblo*, 11 de diciembre de 1974

exposición colectiva que bajo el lema “Adolescencia” (“... ese fuego del cielo que hace vivir cada instante, como el último, de una vida que no tuviera final”, como dice el programa de la muestra) organiza la “Galería Bética” madrileña y que reúne hasta un total de treinta y dos jóvenes artistas, grabadores, pintores y escultores escogidos entre la amplia variedad de tendencias del momento: Isabel Villar, Bordes Caballero, Antonio Agudo, Therese Winnberg, Ramón Muriedas, Miguel Navarro, Nieves Figuera, etc. A finales de año, desde el 29 de noviembre y el 17 de diciembre de 1974, Vicente Lloréns presenta nueva selección de su obra en la “Galería Turner”, de Madrid.

“La trayectoria artística de Lloréns Poy ha estado impulsada por un afán creativo que le introdujo en el trato diverso de la temática. Jamás se detuvo en un motivo especial ni le influyó la tentación humana de acomodar su pintura al reconocido resultado de sus retratos, sus paisajes, sus naturalezas o sus composiciones. Ahora ha querido penetrar en una nueva plástica interpretando el interés estético que ofrece la juventud. Quizá esa misteriosa comunión de los artistas universales al reflejar el sentir de cada época le ha llevado a un tema predominante en el mundo de hoy. Pero Lloréns Poy no se ha valido de los trucos eróticos que caben en el desnudo y ha volcado su sensibilidad de artista en una obra llena de fuerza y de belleza”.

Con estas palabras definitorias del crítico de arte Manuel Romero, se abría el programa catálogo de la exposición de pinturas con las que Vicente Lloréns, a través de más de veinte óleos y diversos grabados, volvía a incidir de manera rotunda y global en el tratamiento del desnudo (masculinos, femeninos, grupales, delicadamente sombreados los unos, con carnosas coloraciones otros, con el impacto de los trabajados escorzos, con la simplicidad de los torsos privados de la personalización en

los rostros), des de una perspectiva de directas implicaciones escultóricas que no pasó desapercibida para la mayoría de los comentaristas de prensa especializados en las artes plásticas:

“Estas figuras juveniles, a veces patéticas, que forman el conjunto de su exposición en la Galería Turner, se apartan de otros temas habituales en el artista, como el paisaje y el bodegón, pero mantienen la fidelidad a una limpia forma de expresión, que no se recrea jamás en lo accesorio. Es limpia la línea, el volumen, la composición, la anatomía. Serenos (y tristes) los rostros. Personal el colorido. Palabras definitorias del espíritu de estos cuadros, realizados según una tradición clásica, pero sin olvidar las aportaciones de nuestra época. Más que su historial, brillante, importa contemplar el resultado, la obra de un pintor que se llama Vicente Lloréns Poy”²⁷¹.

“En Galería Turner presenta Lloréns Poy una serie de óleos con temas de desnudos. De carácter escultórico por la valoración de los volúmenes, peso, densidad, carnaciones y relieve en las formas, estos estudios anatómicos que trata el pintor pertenecen a un estilo, donde su origen clásico se remoja con esa idea simbólica de que el cuerpo humano es, además de referencia en el arte, punto de arranque de un ideal estético. Lloréns Poy emparenta precisamente por eso último, con la sobria manera, manera entre naturalista y apesadumbrada del impar Rosales; por citar antecedente más cercano.

Desnudos de categoría y pureza y, no obstante teñidos –en posibles estados anímicos que pueden percibirse

²⁷¹ “La exposición de la semana”, páginas de huecograbado, *ABC*, 17 de diciembre de 1974.

tras una mirada superficial- de nostalgia, por paraíso perdido, consciencia de destinos imperfectos, de destino complicado y extraño a su perfecto nacimiento. Humano y alegórico, Lloréns Poy ofrece estas criaturas desoladas en su timidez, desvestidas con pesar de ellas mismas y a causa de lo reseñado líneas arriba.

Nada más alejado del erotismo fácil, de la cómoda utilización –por tantos pintores errados- del hermoso cuerpo humano como campo de experiencias estilísticas, de esos óleos del pintor. Flexibilidad de dicción lineal, conocimiento de la materia utilizada en matices rosados, grisáceos y verdosos. Sombreados que delimitan músculos, cabellos, claridades de ensueño. Actitudes que denotan belleza y descanso. Así, los cuadros de Lloréns Poy. Sobre tabla, un importante estudio de tema similar y estilo más cercano a grafismo no referencial; abstractizado de un posible antecedente en el Lucas Jordán de sus mejores momentos”²⁷².

“No hay duda, porque bien se lo merecen, que los premios Mayte de teatro hayan recaído, como ganador y como finalista, respectivamente, en Antonio Buero Vallejo y en Maruja Asquerino. No hay duda que ha batido un récord, firmando libros, Pedro de Lorenzo con su “Gran café”. Finalmente, no hay duda que una de las Exposiciones de más alto valor en la pintura española de hoy, es la de Vicente Lloréns Poy en “Turner”. Y lo que no hay duda, desde luego, es que todo son dudas en la hora que vivimos”²⁷³.

Momento excepcional, sin lugar a dudas, en el panorama político, y en consecuencia también cultural de la sociedad

²⁷² Elena Flórez, *El Alcázar*, 14 de diciembre de 1974.

²⁷³ “Argos”, “En pocas líneas. No hay duda”, *ABC*, 3 de diciembre de 1974.

española que, a finales de 1974 vivía los últimos hálitos de la dictadura franquista. No son extrañas por ello las palabras del redactor del periódico conservador “ABC”, ni tampoco las reacciones de incomprensión que en unos primeros momentos afectaron a algunos comentaristas, hasta que un importante sector de la crítica madrileña asumió y afirmó lo que tenía que decir de modo claro, sorprendidos por el viraje monográfico tomado por un artista conocido supuestamente de antemano²⁷⁴ y al que estaban acostumbrados a relacionar con el intenso realismo de su retratística, o con el lenguaje personal, la peculiar interpretación expresionista de sus paisajes.

“La obra apacible de Lloréns Poy, al que no se puede negar una habilidad académica en el dibujo, aquello que se llama “mano” y que apenas es nada en la pintura si queda sólo en eso, cae dentro de un indudable amaneramiento, dentro de la blandura que afecta a cualquier obra sin problema. Llamamos la atención sobre este hecho para explicar el desconcierto que nos produce la muestra de Lloréns Poy, actualmente en cartel en dicha sala”²⁷⁵.

Por ello tiene aún mayor mérito el atrevimiento del pintor al trasladar en aquellos meses conflictivos su paleta a las tierras del norte peninsular, poniendo a punto en muy poco tiempo una exposición en la sala “Retana, Galería de Arte,” de Bilbao entre el 25 de abril y el 8 de mayo de 1975, en la que se combinan la presentación de sus desnudos ante un público muy distinto y desconocido mutuamente, con algunas muestras paisajísticas de ambiente mediterráneo con otras nuevas representaciones de las aldeas, bosques, colinas llenas de verdor del País Vasco, un escenario no

²⁷⁴ “Lloréns Poy ha tenido no sólo que superarse de modo continuo, sino también poner de manifiesto algo muy importante para el artista: su capacidad para producir en una temática muy variada, entrando en todos los campos, afrontando todas las dificultades”. Jaime Nos Ruiz en *Mediterráneo*, 21 de diciembre de 1974.

²⁷⁵ R.S., en *Gazeta del arte*, 30 de diciembre de 1974.

precisamente apacible ni propicio en aquellas fechas a las manifestaciones artísticas procedentes de la capital del Estado.

El director de la citada sala artística, Alberto Pulido de Retana, lo presentaba así a sus habituales clientes y visitantes de la capital vizcaína:

“Creador de grandes composiciones, demostró su dominio de las formas y su conocimiento de la luz y del color, con un vigoroso manejo del pincel y de la espátula en la mejor concepción pictórica actual. Su reciente exposición en Madrid ha constituido un éxito sorprendente por la audacia de presentar toda una serie de desnudos tratados con fuerza y especial belleza plástica”²⁷⁶.

Y en la misma línea se explicitaba en sus declaraciones a la prensa:

“Alberto Retana le ha traído a Bilbao convencido de que Lloréns es un artista realmente extraordinario. Opina así de él:

- Sí, por su obra le reconocerán; yo diré que la pintura de Lloréns Poy tiene la ventaja de encontrar formas y luces, concepto difícil de lograr.

- ¿Qué opina de los desnudos? ¿No han acusado a la pintura de Lloréns de erótica?

- En todos los desnudos, lejos del erotismo, hay una gran naturalidad, un acusado romanticismo. Quienes de otra

²⁷⁶ Texto de presentación en el catálogo de la exposición en la sala “Retana”, Gran Vía, 55 de Bilbao.

forma opinen es que están faltos de preparación. En los desnudos de Lloréns, hay belleza, no mal gusto”²⁷⁷.

El colofón a la polémica suscitada por la nueva temática de Lloréns Poy entre la sociedad burguesa y biempensante Madrid, acostumbrada a la adquisición de sus retratos plenos a un mismo tiempo de rigor y suavidad, a sus paisajes henchidos de luz no “levantina” sino arraigada en los matices de los muros, de las tierras, de las vegetaciones, se resuelve por sí misma tras el exhaustivo análisis que el historiador y analista Raúl Chavarri Porpeta hace sobre sus desnudos:

Entre las promociones más nuevas de nuestro arte contemporáneo destacan algunas figuras para las que el arte es una tarea múltiple, acometida y cultivada a través de diversas actividades y diferentes formas de expresión. En este sentido, la figura del artista levantino Vicente Lloréns Poy, escultor, pintor, grabador y dibujante, es una de las más destacadas y constitutivas de una manera de hacer que en diferentes modalidades afirma una personalidad y una total comprensión del fenómeno artístico cambiante, pero al mismo tiempo unitario y permanente.

En los últimos meses Lloréns Poy ha celebrado en Madrid una importante exposición, en la que a través de pinturas y dibujos desarrollaba una espléndida teoría no sólo del desnudo, sino de la concepción de la figura humana, llevando a cabo una doble exploración de color y de forma llena de aciertos y expresando una profunda comprensión de los distintos objetivos pictóricos y, sobre todo de la sensibilidad intelectual con que el artista aborda los diversos géneros.

²⁷⁷ Reportaje de Ricardo de Mora, *Pueblo*, Bilbao, 27 de abril de 1974.

Figuras de hombre y mujer, casi siempre en los linderos de la adolescencia, unidas o separadas, representan el despliegue de un mundo sugestivo definido por unos perfiles muy personales, y caracterizado por una gran armonía y belleza. De las dos posibilidades, que son como los nortes diversos del arte figurativo entre la exaltación poética y la rigurosa estructuración arquitectónica, Lloréns Poy extraía los propios fundamentos de su tarea, llegando a una manera de hacer personal y casi indefinible, en la que estaban igualmente puestas en valor la arquitectura de la forma y la originalidad de la concepción plástica puesta al servicio de un indescriptible aliento poético.

Por ello el diagnóstico que parece desprenderse de esta obra se proyecta sobre los límites de la sensibilidad. Lo que Lloréns Poy ofrecía y afirmaba era una vehemente teoría de la sensibilidad, entendida en una triple versión, como determinante del lenguaje plástico, como configuración del acercamiento a la realidad y, sobre todo, en función de una exploración sobre la naturaleza humana. El ser humano, al pintor Lloréns Poy, le interesa en dos tipos de realidades: por un lado, su carácter de ser esencialmente sensible, susceptible de plantearse en un entorno desde su total sensibilidad, por otro, su circunstancia sensibilizadora, basada en el hecho de que el ser humano es para los otros seres una sugerencia sensible. Si la pintura se aplica a desentrañar estos aspectos, su lenguaje puede convertirse en un vínculo entre sensibilidades.

Por ello, estas figuras que Lloréns Poy ofrecía en su última exposición madrileña no necesitan una referencia clara, como ocurría con las artes y los artistas del siglo XIX; no son figuras de romance, ni trasuntos de historia, ni evocaciones de ningún tipo; son, simplemente, figuras

captadas en la totalidad de su apariencia sensible y ofrecidas al espectador como un canto a la alegría de la existencia, a la diversa multiplicidad de los sentidos, a la mágica belleza de la vida que pasa”²⁷⁸.

El análisis del crítico Raúl Chavarri no correspondía solamente a una visión personal, inteligentemente perceptiva de todos los cambios estilísticos y conceptuales que la última muestra en Madrid había supuesto en la trayectoria plástica de Lloréns Poy. Los inmediatos acontecimientos políticos que, desde los meses finales de 1975, habían ido sucediéndose en España abrirían también las puertas a nuevos aires estéticos, unas esperadas corrientes de libertad expresiva en todos los ámbitos, que aún tendrían que atravesar dolorosamente muy amargos momentos a nivel político, tanto individual como colectivo, pero que paulatinamente suponían la ejecución de unas nuevas formas de contemplación de la realidad en las que las manifestaciones artísticas acompañaron, si no precedieron en muchos casos, a la rápida sucesión de movimientos y actuaciones en el seno de la sociedad española.

Como contraste artístico en múltiples sentidos, Lloréns recibe una solicitud en octubre de 1975 de parte de una antigua y querida amiga, Amelia Rubert Parra²⁷⁹, con quien había compartido muchos momentos en su primera infancia en Vila-real y más tarde reforzada durante su estancia como becado en la Academia Española en Roma en donde ella trabajaba como profesora en la Casa Central de la Orden tras haber ingresado en la Congregación de Religiosas de Nuestra Señora de la Consolación. En esos momentos, la madre Amelia, elegida Superiora General de la Orden en 1969, había alcanzado la reelección en el Capítulo

²⁷⁸ “Lloréns Poy, plástica de la sensibilidad”, Raúl Chavarri, *YA*, 27 de julio de 1975.

²⁷⁹ De propio nombre Carmen Rubert Parra (Vila-real 1914 – Tortosa 1984). Fue Superiora General de la Congregación de Hermanas de Nuestra Señora de la Consolación entre 1969 y 1981, adaptando el funcionamiento del Instituto a las directrices del Concilio Vaticano II.

general celebrado en Tortosa en julio de 1975 y se disponía a poner en marcha los preparativos para la conmemoración del centenario de la muerte de la fundadora de la Congregación, la reverenda madre María Rosa Molas y Vallvé²⁸⁰, que había de tener lugar en junio de 1976, por lo que encarga a Vicente la recuperación en un retrato pictórico de su rostro, a partir del estudio de una antigua fotografía de la segunda mitad del siglo XIX.

El retrato que alcanza a efectuar, restaurando todos los rasgos de las facciones de la religiosa, se convertirá en el modelo oficial de la imagen de la fundadora en todos los conventos e instituciones educativas y benéficas de las que dispone la Orden en diversos países europeos y americanos, y ocupará en el momento oportuno la representación plástica de la religiosa desde la fachada de la basílica de San Pedro en el Vaticano las solemnes ceremonias de la beatificación el 8 de mayo de 1977 presididas por el Papa Pablo VI.

A partir de este hecho, Lloréns se hace cargo igualmente de diseñar para la Casa Madre de la Orden en la población tarraconense de Jesús-Tortosa de la erección de un altar y retablo escultórico en una de las austeras capillas de la iglesia conventual, con la idea de convertirlo en sepulcro y lugar de veneración a la Fundadora, trasladando allí sus restos. La madre Amelia confía el encargo a su amigo Lloréns, conociendo ya no sólo su capacidad artística sino también la plasmación práctica en las realizaciones concretas de los monumentos erigidos en la ciudad natal de ambos.

Vicente Lloréns acepta el nuevo desafío a pesar de las limitaciones y riesgos del lugar elegido para ubicar la obra, una capilla dedicada a la Inmaculada Concepción, junto a otras representaciones de la Fe y de la Caridad, pero de complejas dimensiones. Se trataba de un recinto lateral anexo a la nave principal de la iglesia de la Congregación, con una

²⁸⁰ María Rosa Molas y Vallvé (Reus, 1815 – Tortosa, 1876)

planta de siete metros de ancho por 4,9 de profundo, pero de una altura de doce metros y con tres grandes óculos para la entrada de luz de casi tres metros de diámetro, situados a 8,5 metros del suelo en las paredes laterales de la capilla.

La pared frontal, descontando el vano superior donde se encontraba el óculo central, tenía una superficie de unos sesenta metros cuadrados. Tras las oportunas mediciones y replanteamientos del espacio, efectuados por Lloréns en diversas visitas a la Casa Matriz, en el transcurso de las agitadas jornadas políticas acaecidas a raíz de la muerte del dictador Franco y los primeros pasos de la nueva Monarquía en el mes de noviembre, durante los cuales había abandonado por unas semanas su residencia en Madrid, Vicente aprovecha para realizar el diseño definitivo que es apreciado y aprobado por la Comunidad de Religiosas en Tortosa así como por los órganos directivos de la Congregación, de manera que puede ser firmado el encargo y formalizado el contrato antes de finalizar el año²⁸¹.

La propuesta de Lloréns Poy incluye un conjunto de doce planos de diferente volumen, formando una composición irregular con unas medidas máximas de cuatro metros setenta y cinco centímetros de alto por tres metros de ancho, dejando espacio en un zócalo inferior de metro y medio de altura para la posterior instalación del arca-sepulcro. En los citados planos el artista previó la colocación en la zona central de la imagen de la religiosa Fundadora, y en el resto de ellos relieves con elementos alegóricos. Tanto la escultura de la madre María Rosa Molas como otros cuatro, fundidos en bronce, otros cuatro grabados en piedra rosa de Sepúlveda con escenas alusivas a la actividad de la orden y los tres últimos, picados a puntero, igualmente en piedra.

²⁸¹ Firmado por duplicado en Tortosa el 8 de diciembre de 1975, entre Vicente Lloréns Poy y la Reverendísima Madre Amelia Rubert Parra, Superiora General de la Congregación de Hermanas de Nuestra Señora de la Consolación. El coste total de la obra se cifra en dos millones seiscientas setenta y cinco mil pesetas, abonables en tres plazos, al principio, mitad y final del proceso de instalación del retablo.

El sepulcro, de un metro ochenta y cinco de largo por sesenta y cinco centímetros de alto y otros cincuenta de ancho, confeccionado en bronce, se situaba, lo mismo que el conjunto del retablo, adosado a un panel mural revestido de piedra crema de Sepúlveda en toda su parte visible, que alcanzaría los seis metros ochenta y cinco centímetros de altura por 4,20 de anchura, esto es, dejando un espacio de más de metro y medio hasta los ventanales superiores y casi otro tanto en los espacios laterales de forma que el conjunto del retablo pudiera verse de manera exenta y destacando sus diversos volúmenes sobre la superficie de fondo de la pared principal de la capilla. El proyecto, por otra parte, mantenía en su lugar preexistente un par de columnas soporte en los ángulos del recinto, ubicadas a unos tres metros de altura y que servía de pedestal a imágenes representativas de las virtudes teologales.

Lloréns Poy formaliza por su parte sendos contratos de colaboración con dos de sus colaboradores más habituales: el escultor marmolista Fernando Chicharro para cuanto suponía el trabajo sobre piedra, y el fundidor bronceista Ángel González Sellas para la realización material de las citadas imágenes y del sarcófago en la parte inferior del retablo que inician de manera inmediata todas las tareas preparatorias por cuanto estaba condicionada la instalación en el emplazamiento definitivo de la obra en fecha no superior al 15 de mayo de 1976.

Para la realización de la efigie central en bronce de la madre Molas el artista tomó como base las dos únicas fotografías reales conservadas de la religiosa, con el característico tocado y cofia blancos almidonados y el velo negro²⁸². Los otros cuatro paneles en bronce, colocados en los ángulos del retablo, sirvieron sólo como fondo del resto en el caso de los dos superiores, con algún pequeño relieve floral, y en los

²⁸² Revista *Huellas*. Hoja informativa de la Beatificación y Canonización de la Venerable María Rosa Molas Vallvé. Marzo-abril 1976.

inferiores fueron incluidas una inscripción testimonial en el de la derecha y una imagen en bajorrelieve a tamaño real con una alegoría de la virtud de la Caridad. Al desarrollo de esta temática, unida a la de la Oración, se destinaron los cuatro paneles grabados en piedra que recogen escenas de los ámbitos de acción de la Orden religiosa: la familia, la educación infantil, y la asistencia a enfermos y ancianos necesitados, colocados en torno a la figura de la madre Molas, lo mismo que las tres piezas menores restantes también de piedra rosa toscamente labrada. El proceso de instalación del conjunto y del arca sepulcro se prolonga hasta finales del mes de abril, cuando se retira totalmente el andamiaje, cumpliendo todos los plazos previstos y permitiendo en la fecha adecuada el inicio de las ceremonias de consagración previas al solemne traslado de los restos de la Fundadora de la Congregación, el 10 de junio del siguiente año, una vez celebrada en el Vaticano la solemne ceremonia de Beatificación de la madre Molas.

Mientras tanto se había ido perfilando en Tortosa este retablo religioso embargado de espiritualidad, con su bagaje innovador, atrevido y polémico, pero absolutamente asumido por el pintor desde todas las perspectivas, Vicente Lloréns se arriesga a llevar hasta su tierra en la primavera de 1976 un nuevo conjunto de treinta y dos obras, tanto óleos como grabados, siguiendo su nueva línea temática, de la misma forma que las ya presentadas en Bilbao y en Madrid.

Y nuevamente, pese a la sorpresa inicial de un público de talante estéticamente tradicional, se manifiesta el acierto del artista al conectar con determinados resortes de las aspiraciones colectivas, posiblemente reprimidas durante mucho tiempo, y más allá de su identificación como hábil trazador de retratos y paisajista original y precoz, una identificación incluso relacionada con su faceta de escultor de obras monumentales de pragmático realismo presentada no muchos meses antes, Lloréns se sitúa en el centro de los ambientes artísticos valencianos como un

nuevo referente innovador en la exposición que ofrece en la Galería “Segrelles del Pilar” desde el 22 de marzo hasta el 5 de abril de 1976.

“La pintura de Vicente Lloréns Poy constituye una auténtica exaltación de la belleza, tanto en la interpretación de las figuras como en la del paisaje. Y a esta interpretación llega el artista sin fantasías imaginativas, pero sin constreñirse a un riguroso realismo. Lloréns Poy presenta unos desnudos y unas cabezas de colores suaves, delicadamente entonados, que alcanzan sus excelentes calidades merced a unas texturas muy precisas y cuidadas, sobre la base de un dibujo de extraordinaria armonía y vigor. Su pintura, de evidente austeridad cromática, es, sin embargo, altamente expresiva. Y el empaste, siempre justo, se valora, cuando así conviene, con unos leves y eficaces toques de espátula. Con técnica depurada y evidente sensibilidad, ha conseguido realizar una obra muy sugestiva, de la cual nos ofrece una interesantes muestra”.²⁸³

“Se trata de un artista escultor, pintor, grabador y dibujante que tiene una personalidad extremadamente sólida y penetrante. Se trata de uno de esos creadores que poseen una comprensión múltiple del fenómeno artístico. A ello añade la capacidad de ser unitario y permanente.

Dentro de la plástica contemporánea, una de las cosas que más se valoran es la capacidad de visión nueva y globalizada, por cuanto nuestro mundo ha asistido ya con demasiada reiteración al fenómeno de un artista capaz de manejar hasta la saciedad el dominio de todas las técnicas y de todos los virtuosismos en una sola parcela.

²⁸³ *Hoja del Lunes* de Valencia, 29 de marzo de 1976.

Osada su visión y su concepción de la figura humana, en cuyo estudio se adentra con aciertos de primerísimo orden, tanto con perfiles masculinos como femeninos. Fino despliegue de color el de este ser humano que está así servido tanto en la suave y definitiva línea como en la entonación, que no necesitaría de figuraciones para despertar emociones líricas de la mayor viveza. Si tuviéramos que definirle de algún modo, hablaríamos de Vicente Lloréns Poy o la plenitud, porque los unilateralismos parecen ausentes de esta pintura, cuya misión última es la esencia del ser”²⁸⁴.

“También escultor notable, Lloréns Poy es pintor relevante que ahora divide su quehacer artístico en paisajes y figuras; si aquellos lucen una exquisita diferenciación cromática o inciden en alguna perspectiva no por inusual menos airosa, ahora compone jugosas formas y alcanza cotas tan plausibles como el momento número 12 o la brillante tela número 10.

Lloréns Poy resuelve unas figuras de trazo flexible, y lo mismo en el difícil escorzo de una pareja que en la arrogante sobriedad del lienzo varonil número 1 o en la matizada cabeza número 4, ofrece un ejercicio suelto y que reúne elegancia, tacto y un juego de composición bien evidente en la solución del grupo número 13; en suma, una exposición que sugiere, que estimula y que despliega el mundo figurativo en el que el pintor castellonense exhibe imaginación, atmósfera y un lenguaje que resuelve con indudable prestancia una temática atractiva”²⁸⁵.

²⁸⁴ Carlos Sentí, *Levante*, 26 de marzo de 1976.

²⁸⁵ Eduardo López Chavarri Andújar, *Las Provincias*, 27 de marzo de 1976.

Transcurrido el verano de 1976, Lloréns Poy trabaja en su estudio villarrealense en el modelado de una escultura de pequeño tamaño, que le ha sido encargada por la dirección de las empresas constructoras “Prosa” y “Jotsa” (Juan Obregón Toledo S.A.) a través de su Consejero Delegado Antonio García de la Parra, yerno del fundador, con el objetivo de que sirvan como obsequio de los propietarios a sus clientes y colaboradores. De la obra se realiza una tirada limitada de sesenta y ocho ejemplares que Lloréns numera y firma, haciendo constar notarialmente que la edición de copias queda clausurada²⁸⁶ y “no va a firmar y numerar ninguno más”.

La escultura de bulto redondo, cuyas copias son fundidas en bronce a la cera perdida, tiene 36 centímetros de altura y representa la figura de un adolescente en cuclillas con la cabeza agachada y sujetando ante él con ambas manos un bloque cúbico. La pieza va colocada sobre una base igualmente cúbica de piedra blanca de 17 cm. de arista con ligera menor altura que la figura en bronce, y el autor la denomina “Construcción”.

Los deseos e intenciones no se ven siempre cumplidos, sobre todo cuando las circunstancias se modifican favorablemente y así, seis años más tarde, cuando la empresa JOTSA prepara el 25 aniversario de su fundación, la dirección solicita a Lloréns Poy otras doce copias de la escultura²⁸⁷, y unas semanas más tarde, con ocasión de una fiesta homenaje a sus más de mil empleados y obreros manuales de los diferentes sectores, con una cena celebrada en el Scala Meliá Castilla de Madrid en mayo del mismo año 1982, le encarga²⁸⁸ otras ocho piezas en su

²⁸⁶ Acta de comparecencia ante el notario de Madrid Francisco Núñez Lagos el 15 de diciembre de 1976. Copia autenticada del archivo personal de Lloréns Poy.

²⁸⁷ Recibo de pago de las doce piezas, por un importe de 300.000 pesetas, de fecha 30 de marzo de 1982. Archivo personal de Lloréns Poy.

²⁸⁸ Recibo de 500.000 pesetas de fecha 10 de mayo de 1982. Archivo Personal de Lloréns Poy.

tamaño original, además de 26 reproducciones de menor tamaño (18 centímetros de altura) que son entregadas como galardón conmemorativo a un grupo de los trabajadores distinguidos por sus méritos al servicio de la empresa.

En la estela de esta pieza en bronce Lloréns Poy continuará desde 1976 la creación de otras esculturas de pequeño tamaño, unas representando torsos masculinos o femeninos vueltos en suave escorzo, y otras sobre la iconografía esencial del adolescente andrógino desnudo que a partir de este momento formarán parte del repertorio habitual en sus exposiciones junto a los óleos, los acrílicos y los dibujos de diversos tamaños, a partir de cortas tiradas que no superan las 35 copias firmadas y numeradas.

La primera de las series está constituida por siete modelos, todos ellos de una altura media de veinticinco centímetros y adoptando variadas posturas con la idea común del recogimiento sobre sí mismo, evitando mostrar directamente el rostro: sentado en cuclillas bien con la cabeza entre las rodillas y las manos unidas a la espalda, o entrelazadas sobre el empeine, con el rostro hundido en los brazos cruzados sobre las rodillas, o en esta misma posición sobre el brazo derecho pero cruzando también las piernas sobre las que adelanta el brazo contrario; en otra sedente cruza ambas piernas sobre las que deja caer los dos brazos ocultando entre ellas el rostro cubierto por el cabello, o reposa sobre la pierna derecha levantando la rodilla de la izquierda para apoyar en ella la mano y sobre esta su rostro; en otra finalmente, junto a la anterior las únicas que sugieren formas levemente femeninas, la figura se arrodilla sobre un plano inclinado trabajado en el mismo bronce mientras que los brazos se cruzan una vez más ocultando las facciones del personaje.

Cada una de las esculturas reposa sobre un pedestal de unos veinte centímetros de altura, en piedra blanca sin desbastar. Las

imágenes destilan, pese a la ligereza de las formas adolescentes, una misma sensación de desolación y decaimiento anímico, común por otra parte a las representaciones pictóricas que Lloréns Poy estaba realizando en ese mismo período.

3.3. Perspectivas críticas.

La ejemplaridad de las cualidades innovadoras de la pintura de Vicente Lloréns en la panorámica artística española de finales de los años setenta no pasó desapercibida para los estudiosos más sensibles a los cambios sociales. En la prestigiosa revista *Guadalimar*²⁸⁹ publica un extenso artículo el analista y político mallorquín Josep Melià²⁹⁰, notable comentarista también de la actividad artística a través de diversas obras de ensayo y análisis monográficos, bajo el título “La independencia de Lloréns Poy”, del que cabe reproducir algunos de los párrafos más representativos:

“La transformación de las condiciones político-ideológicas de España por fuerza tienen que influir en el mercado del arte. El pluralismo por fuerza tiene que arrumbar el dualismo rotundo sobre el que se montaron los esquemas analíticos de posguerra.

Cada vez habremos de acostumbrarnos más a que se impongan determinadas evidencias por encima de los encasillamientos esquemáticos, a que la atención y la curiosidad se centren de nuevo en problemas que han

²⁸⁹ *Guadalimar. Revista mensual de las artes*, nº 19, Madrid, 10 de enero de 1977, páginas 81-84.

²⁹⁰ Josep Melià Pericàs (1939-2000), abogado y periodista, inició su actividad política en 1974 y dos años después fue el fundador del Partido Nacionalista de Mallorca. Incorporado a la Unión de Centro Democrático ocupó diversos cargos de responsabilidad. Aparte de una extensa obra literaria, política e histórica, destacan los estudios estéticos que dedicó a Joan Miró, Sempere, Isabel Villar, John Ulbricht, Antoni Tàpies y muchos otros.

obsesionado a los artistas a lo largo de generaciones. La involución de los significados nos llevará a escrutar fronteras que permanecen inéditas en dominios que con cierta frivolidad se habían considerado menos actuales que otros espacios abiertos súbitamente a la revelación y a la curiosidad.

El caso de Vicente Lloréns Poy es, en este orden de cosas, casi paradigmático. Su evolución artística ha sido constante, pero, al propio tiempo, segura, sin estridencias. No ha sido de estos artistas que creyendo agotadas las posibilidades expresivas del arte tradicional buscara un desgarramiento filosófico que exigía, como lógica contrapartida, recrear todo el código de signos, sino que ha considerado, pienso que honestamente, y por tanto con toda validez intelectual, que todavía existían en los temas clásicos de la pintura y en la escultura muchas vetas escondidas que tratadas con sensibilidad y afán de renovación podían deparar sorpresas imprevistas y alumbrar zonas de significación emotiva aparentemente escondidas por el barroquismo de quienes trataban los mismos objetos con pereza mental, rutina comercial o vulgaridad conceptual.

Debe haber sido bastante difícil, desde luego, dejar de plegarse a las consignas de los sumos sacerdotes en unos tiempos de desorientación general, de criterios sociales inseguros, y en los que bastaba la santificación o el anatema en determinados ambientes para que la gracia o la impureza se posaran sobre determinados pintores. Bastaría este dato, cuando está claro que viene completado por una trayectoria de superación, de investigación y evolución sosegadamente ininterrumpida, para aplaudir la originalidad y la independencia de este artista de Vila-real”.

En colaboración con otros tres escritores, Josep Meliá amplía sus reflexiones sobre Lloréns Poy en un libro publicado dentro de la misma colección “Maniluvios”²⁹¹, en la que aparecen estudios emblemáticos sobre arte contemporáneo, como *Conversación con Cuixart*, por Paloma Chamorro, *Carlos Mensa. Crónica de una realidad tangente*, por Camilo J. Cela Conde, *La palabra del arte*, por Baltasar Porcel, *Brinkmann*, por Caballero Bonald y otros, o *Conversación con Eusebio Sempere*, por Andrés Trapiello. En el caso del que dedican a Vicente Lloréns, su aparición coincide con una nueva exposición en Madrid en el mes de febrero, y a él aportan sus trabajos analíticos, juntamente con Meliá, los escritores Manuel Vicent, Carlos Luis Álvarez y Francisco Umbral. Vale la pena reproducir algunas de las valoraciones aparecidas en esta publicación en los apartados de los diversos autores.

El primero: *Un fenicio a la busca de Grecia* consiste en la transcripción de una (o varias) prolongadas conversaciones mantenidas por el periodista Carlos Luis Álvarez²⁹² con el artista en su estudio del camino de la Ermita de Vila-real, y en la que van aflorando como si fuesen íntimas confesiones entre amigos, muchas de las creencias, los objetivos y las obsesiones de Lloréns Poy:

“El dibujo tiene que estar en la pintura, aunque esté subyacente e invisible. No hay pintura sin la noción del dibujo. Esa noción es la que sustenta las mejores “destrucciones” creadoras de la pintura.

- Pero el color por el color existe como arte.

²⁹¹ *Lloréns Poy*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1977. Edición de mil ejemplares.

²⁹² Carlos Luis Álvarez “Cándido” (1928-2006), periodista, adoptó el pseudónimo en honor de un personaje de Voltaire. Colaboró en *ABC*, *Pueblo*, *RTVE*, *Hermano Lobo* y la Agencia EFE, y por su estilo elegante y certero recibió numerosos premios periodísticos, como el Mariano de Cavia, el Luca de Tena y el González Ruano. A su muerte era Presidente de la Asociación de Periodistas Europeos.

- De la misma manera que existe el amor por el amor. Pero eso es tóxico. A la pintura, como al amor, hay que darle un sentido no sólo en la imaginación, sino en la atmósfera del cuadro. La pura abstracción (en el caso de que entendamos la abstracción como carencia de dibujo) es la pura mística.

Yo he tenido que inventarlo todo, incluso mi propia lucha. Porque yo no he tenido razones decisivas para luchar. A mí se me dio todo hecho. Las materias orgánicas para convertirlas en colores; la tierra de mi huerto para modelar, la facilidad; el maestro y su taller; los diálogos casi renacentistas sobre el color y la forma; la comodidad familiar que me convirtió, sin problemas, en un monje de la pintura. Yo he tenido que buscar los obstáculos dentro de mí. Y cuando no los encontraba, yo mismo me hacía obstáculo.

- El desnudo.

- El desnudo o la fascinación. Te dije que a mí se me dio todo, o casi todo, hecho. Pero esa facilidad estaba condicionada por un ámbito de austeridad muy estricta. Nacido y educado en una familia de fuertes convicciones sociales y religiosas, la creación imaginativa del desnudo, el juego pagano con el cuerpo, era casi una superstición. No hablo de un trauma psicológico, ni nada de eso. Yo estaba acostumbrado a los modelos desnudos desde los doce años. Era la libertad de soñar, de pintar el cuerpo, su escorzo orgiástico, su desvertebramiento oferente, su festín. Mi problema –mi fascinación– era el de la belleza del cuerpo, el proceso de la belleza del cuerpo, en cuyo fondo hay un misterio que nunca se desvela”.

Josep Meliá insiste en el segundo de los apartados, que tituló *Proceso de rebeldía*, en el carácter autónomo y original de la obra

de Lloréns Poy, más allá de las modas ocasionales o de los subterfugios artificiosos que, en aras de una pretendida modernidad, se convirtieron en efímeras convenciones de mal disimulado mercantilismo.

“La velocidad de la mutación social es mucho mayor que la capacidad de consolidación de las tendencias. Y es ahí, precisamente, donde yo colocaría la importancia del arte de Vicente Lloréns Poy. En este punto dialéctico en el que conceptos antitéticos se convierten en síntesis. Desde el pasado y hacia el futuro, la historia se hace presente, el compromiso se troca en actualidad. Materias, conceptos, técnicas, instrumentos, temas, que parecen arrancados del ayer se vuelcan en la más estricta tónica de la vida y su proceso voraginoso.

Lloréns viene de los clásicos, de la academia, pero no viaja hacia el museo ni hacia las catacumbas. No lleva en sus sandalias aromas de alcanfor ni de naftalina, sino tierra caliente, sazónada, viva, creadora. El artista está haciendo una síntesis que es, ni más ni menos, una parte de la filosofía de la época que le ha tocado vivir. Asumiéndola, desenmascarándola, refinándola a través de la cultura del hombre, Lloréns Poy nos acerca no tanto a lo que somos como a lo que pudimos ser y a lo que seremos.

Esta juventud entrevista, nunca del todo perdida, no es una manera de recobrar los años que a todos se nos fueron en sueños que desgastó el paso de los huracanes. Es el anticipo de una nueva edad histórica en la que la felicidad será patrimonio de todos los hombres. Verdaderamente el artista ha encontrado una poderosísima razón para rebelarse.”

El tercero de los estudios recogidos en el libro, *Los cuerpos* es una original visión del escritor Francisco Umbral²⁹³ sobre la sacralización de la anatomía humana a través de la historia y la revelación que desde la visión artística hace Lloréns Poy de los desnudos femeninos y masculinos, a menudo sobre la base de una calculada ambigüedad, al mismo tiempo llena de transparencia moral y de depuración intelectual:

“El pintor Lloréns Poy pinta desnudos de hombre y de mujer. A veces, desnudos ambiguos. En el arte se ve claro todo lo que hasta aquí hemos explicado confuso. Ha ido depurando su arte, su trabajo, hasta desnudarlo no sólo de artificios, sino hasta desnudar a los modelos. Hasta quitarles la ropa. Sus primeros desnudos eran menos elocuentes. Luego ha perfeccionado el dibujo hasta lo exhaustivo, ha logrado el clima de sus cuadros y ha llegado a darnos unos desnudos que no tienen nada que ver con las poses tradicionales, sino que son como fragmentos de un gran mural, del gran mural del erotismo absoluto.

Lloréns Poy dibuja con exactitud poetizadora. Cuando el arte ha hecho la crítica del cuerpo humano hasta descorporeizarlo, Lloréns Poy, como el hiperrealismo y otras corrientes, vuelve a la fidelidad anatómica no por recrearse en la observación y la sumisión, sino porque de las ruinas picassianas del hombre tenía que renacer irónicamente el cuerpo, ese cuerpo en que seguimos consistiendo”.

²⁹³ Francisco Pérez Martínez (1935-2007) empleó habitualmente el falso apellido “Umbral” en todas sus publicaciones. Escritor autodidacta, comenzó a escribir en los periódicos con la ayuda de Miguel Delibes y se convirtió en un columnista fecundo y polémico, y autor de muchos libros de elaborada prosa y cierta repercusión popular. Recibió el Premio “Príncipe de Asturias” (1996), el “Premio Nacional de las Letras Españolas” (1997) y el Premio “Cervantes” (2000).

El último de los apartados del libro es obra del castellonense Manuel Vicent²⁹⁴ que, como buen conocedor por su coincidencia en edad y en origen del itinerario vital de Lloréns, ironiza amigablemente sobre ella hasta llegar a su crisis plástica que le conduce a la pintura de desnudos:

“En todo el trayecto de este pintor no ha habido un momento de ruptura, en apariencia ni siquiera de duda. Puede que la ruptura de Lloréns Poy se produzca, de hecho se está produciendo ya, por un agotamiento de los perfiles, por un refinamiento. Tal vez mañana se decida Lloréns Poy a agarrar a la academia definitivamente por el rabo o por las partes pudendas y salte la barda.

Lo interesante de la investigación que Lloréns Poy realiza sobre el desnudo, a mi modo de ver, no radica en ese proceso de decantación estética, de purificación de formas, de síntesis de volúmenes, de estudio de movimientos, sino en el viaje que está recorriendo desde el cuerpo a la carne, desde la posición a la postura, desde el conjunto estético al número erótico. Pienso que es a través del erotismo por donde el pintor va a romper las aguas de su placenta ordenada; es a través de esta síntesis corporal por donde el pintor va a liberar los últimos demonios de la norma que todavía lleva dentro”

Combinando los desnudos pictóricos con sus series de figuras en bronce, de menor formato, Vicente Lloréns regresa ante el público madrileño con una exposición fulgurante, subrayada por el libro de los cuatro escritores críticos que tiene una intensa repercusión cultural, quizás signo del nivel de libertad que el país estaba paulatinamente

²⁹⁴ Manuel Vicent Recatalà (Vilavella, 1936 -) se licenció en Derecho en la Universidad de Valencia, pero se ha dedicado a trabajar como galerista de arte y columnista en muy diversas publicaciones. Ha publicado también diversos textos narrativos, en los que incluye sobre todo su propia memoria sentimental.

alcanzando, una vez aprobada la Constitución Democrática y en vísperas de las primeras elecciones generales libres.

A la Galería “La Kábala” acuden el día de la inauguración el día 10 de febrero de 1977 representantes del mundo de la cultura española manifiestamente distintos de aquellos que en etapas pasadas frecuentaban las exposiciones del pintor, entonces de los medios políticos y ahora procedentes sobre todo del mundo del arte, del teatro o de la literatura: Francisco Umbral, Antonio Gala, Alberto Closas, Manuel Vicent, Carlos Luis Álvarez, Manuel Collado, ocupan el círculo de amistades de Lloréns Poy en los ámbitos que años atrás estuvieron cubiertos por autoridades políticas, religiosas o militares²⁹⁵. En declaraciones al periódico YA, Lloréns Poy manifiesta:

“No hay en la naturaleza creada belleza comparable a la de las formas humanas, y para mí su representación plástica entraña un canto de alabanza al Creador. En cuanto al erotismo que puede latir en ellas, le diré que lo que importa es la intencionalidad y no lo que subyace al margen de la voluntariedad. El hecho de que las formidables creaciones de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina subsistan, pese a que escandalizaron en su día, es prueba de que estoy en lo cierto”²⁹⁶.

Y en otra entrevista al diario *Pueblo* subraya:

“Lo que me preocupa no es solamente los cuerpos, sino el pasar la piel, el llegar al fondo... Quiero pintar al ser

²⁹⁵ Pilar Trenas, crónica en *Blanco y Negro*, 13 de febrero de 1977.

²⁹⁶ “YA”, 24 de febrero de 1977. El titular de la entrevista con el periodista Antonio Cobos lo considera “poderoso artista humanístico”.

humano, pero desde adentro, por adentro; por eso pinto los cuerpos desnudos, sin situarlos en ninguna época”²⁹⁷.

La prensa general y la especializada vuelven a hacerse eco del acontecimiento en términos elogiosos que refrendan el éxito de su evolución estilística:

“Lloréns Poy es uno de esos artistas cuya obra se renueva constantemente, animado por un afán de búsqueda que reafirma sus propios valores en unos cambios de concepto sólo provocados por la necesidad interior de expresarse mediante el uso de formas diferentes. Su pintura actual, aun respetando esa válida tradición que tanto enriqueció su oficio de pintor, ha evolucionado considerablemente para entrar de lleno en el mundo de la simplificación. Se trata de composiciones realizadas con un dibujo certero, casi de línea, que enmarca suavemente los contornos cromáticos dentro de cierto monocolor, en cuyos matices se entornan las más variadas gamas de color. Fuerza sin estridencia, sensibilidad, síntesis de un pensamiento intelectual y de una vocación artística”²⁹⁸.

“Toda la obra de este singular artista, discípulo de Ortells, se caracteriza por ese poderío creador que signaba a los genios itálicos del Renacimiento. Lloréns Poy, dibujante contundente, escultor pleno de gracia y paisajista incisivo, es sobre todo un pintor fuera de serie de las formas humanas en el esplendor de su desnudez. Su plasmación rotunda, con exaltación de los valores volumétricos, tiene la misma raíz

²⁹⁷ Crónica del periodista Jesús Amilibia, *Pueblo*, 14 de febrero de 1977: “Lloréns Poy y los bellos cuerpos”.

²⁹⁸ José Luis Morales, en *Arteguía*, enero 1977.

escultórica perceptible en la pintura de Miguel Ángel, y su expresión formal y cromática es tan refinada que aseptica el erotismo que pueda latir en ellos.”²⁹⁹

“Lloréns Poy reúne una serie de pinturas y esculturas en la galería “La Kábala”. Su obra, sin pretensiones renovadoras ni preocupaciones estéticas, posee un lenguaje muy apropiado para llegar a los objetivos que se propone el autor. En el aspecto técnico estima que el toque o la materia no deben ser aparentes, porque lo que debe prevalecer es el pensamiento antes que la mano. En sus pinturas, sobre todo, nos presenta sus fantasmas, sus sueños, sus apetitos y sus deseos”.³⁰⁰

“Aquí está Lloréns Poy, con su realismo miguelangelesco, que está pidiendo el gran muro, siempre apurando en todo su rigor la atención a la forma humana, fijada con un venturoso temblor cromático, sin arrebatos, las cosas recogidas y expuestas en su justeza, sin arabescos preciosistas”.³⁰¹

“Lloréns Poy piensa más en el resultado plástico que en la postura atractiva. Modela y dibuja con gran justeza y fidelidad, pero tiene el don de combinar el rigor con la capacidad de insinuación. Los cuerpos acaban por ser línea palpitante, vaho de color”.³⁰²

“Ahora Lloréns Poy inaugura una impresionante exposición donde se reunirá toda la intelectualidad madrileña

²⁹⁹ Antonio Cobos en *YA*, 10 de febrero de 1977.

³⁰⁰ J. R. Alfaro en *Hoja del Lunes* de Madrid, 14 de febrero de 1977.

³⁰¹ Castro Arines en *Informaciones*, 10 de marzo de 1977.

³⁰² José Hierro, en *La Actualidad Española*, nº 1313, 28 de febrero de 1977.

para ver unas obras desgarradas y llenas de angustia, recientes, de una técnica ‘que refleja el sufrimiento de una España en transición’. Algunos lienzos, ayer prohibidos, serán exhibidos en un canto a la libertad”³⁰³.

“Un realismo que trasciende la propia preocupación por el lenguaje. La pintura cobra fuerza a partir no de su propia especificidad, de su propio quehacer, sino a raíz de lo que el trazo simula o deja ver nítidamente. Lloréns Poy se ha valido de la pintura más clásica, del estudio concienzudo de las anatomías, del desnudo como expresión libre de las artes. Se ha servido de lo que la pintura represiva ocultó –o luchó por ocultar- durante años. Todo aflora. Ya no queda lugar para un secreto que puede propagarse a voces, en aras a una verdad beneficosa.

El realismo, amor cuidado por el que el objeto debe quedar exactamente recogido, es el arma que utiliza. No más artimañas y velamientos. Ese es el discurso de Lloréns Poy: nada de lo que debe ser contado debe permanecer oscuro. La pintura debe entenderse como la palabra liberadora, y así se entiende”³⁰⁴.

“La pintura nos da a ver aquí la belleza sin mácula de color alguno, a través de una tenue veladura que la inmuniza de concupiscencias. Su canon de perfección formal purifica todos los escorzos sugestivos que puede ofrecer el cuerpo humano en su desnudo despliegue de armonías. Es un realismo apacible el de Lloréns Poy, un realismo que no se ensaña con la realidad porque no habita en los infiernos de la tortura, sino en un manso purgatorio de unos cuerpos

³⁰³ Lavern en *La Vanguardia Española*, crónica desde Madrid, 8 de marzo de 1977.

³⁰⁴ José Hierro en *Guadalimar. Revista mensual de las artes*, nº 21, marzo de 1977.

rendidos a la esperanza. Vicente Lloréns Poy hace de su pintura lo que un escultor griego como Pericles hizo del mármol: una cándida ofrenda de belleza a los dioses.”³⁰⁵

“Hay un punto de difícil equilibrio para el artista: el situado a medio camino entre el hiperrealismo y el realismo más subjetivo y estilizado hasta casi ser irreconocible. En ese lugar intermedio se halla el academicismo. Lloréns Poy, que expone en “La Kábala” esculturas de pequeño formato, pinturas y dibujos, se ha instalado en ese peligroso lugar, pero sabe conjurar el peligro como un verdadero creador, no como un servil imitador de lo que ve.

El peligro del modelo, para el pintor, es que se enamore de una postura bella en la realidad, pero no en el lienzo, en el que queda con cierto aire forzado. Lloréns Poy, admitiendo ese punto de partida del modelo real, piensa más en el resultado plástico que en la postura atractiva. Modela y dibuja con gran justeza y fidelidad, pero tiene el don de combinar el rigor con la capacidad de insinuación. Los cuerpos acaban por ser línea palpitante, vaho de color. Son realidad, pero aparecen trascendidos, transformados, por procedimientos sutiles, en cosa creada y nueva”³⁰⁶.

“El desnudo se le plantea a Lloréns Poy como un paisaje tridimensional, al que con los recursos del arte ha de saber ofrecer toda su rotundidad, busca, en la representación del cuerpo todas aquellas posturas que ofrezcan la mayor dificultad representativa. El sexo es un accidente, no un incitante, como es un accidente que existan valles y

³⁰⁵ M.A. García Viñolas, *Pueblo*, 23 de febrero de 1977.

³⁰⁶ José Hierro, en *La Actualidad Española*, 28 de febrero de 1977.

montañas, ríos y nubes, pero hay que ofrecer cada uno con sus características plásticas propias”³⁰⁷.

“Como artista erótico, su importancia no puede ser discutida: este artista levantino ha vuelto a encontrar el modo de utilizar el arte en un sentido que permitió a los maestros del renacimiento, del manierismo y del barroco dotar a muchas de sus obras de una fascinación inagotable, y que no consiste sino en la creación de modelos eróticos que permiten al espectador canalizar su deseo por caminos que de otra forma le estarían vedados. El erotismo de los cuadros de Lloréns Poy, además, se caracteriza por extenderse en direcciones desacostumbradas, por cubrir un campo muy extenso, iluminando por igual los dos sexos”³⁰⁸.

Apenas ha clausurado la exposición en Madrid el día 4 de marzo Vicente Lloréns se traslada junto con sus obras a Castellón, a la misma galería “Anastasia Klein” en donde había hecho su primera exposición entre sus paisanos, no sin antes realizar, en la tarde anterior a la inauguración de la nueva muestra inaugurada el día 11 de marzo, y en el salón de su casa-estudio villarrealense, la presentación del libro recientemente publicado en torno a su figura artística, actuando de glosador el historiador y archivero castellonense Eduardo Codina Armengot y con la presencia de los cuatro autores³⁰⁹:

“La exposición tiene la originalidad de ofrecer al público los recortes de prensa, debajo de las respectivas cabecera, de los rotativos nacionales que se han ocupado de

³⁰⁷ “El neohumanismo de Lloréns Poy”, Arnau Puig, *Artes Plásticas* n° 15, febrero de 1977.

³⁰⁸ Leopoldo Azancot en *Don Pablo. Información de las artes plásticas*, n° 9. Madrid, marzo 1977.

³⁰⁹ *Mediterráneo*, 11 de marzo de 1977.

su obra. Y todos lo hacen elogiosamente. El dominio que Lloréns Poy tiene del dibujo se pone de manifiesto en toda la producción. Los óleos recogen escenas en ocasiones intimísimas y hasta escabrosas en actitudes contorsionadas que le permiten realizar magníficos estudios anatómicos. La materia y el color están dominados, armónicos, bien matizados y con veladuras magistrales. Parte de la obra pertenece ya a colecciones particulares”³¹⁰.

“No deja de ser una experiencia extraña, hasta apasionante, enfrentarse con la obra reciente de Lloréns Poy ha mostrado de nuevo en Castellón. Parece como si en un deseo de narcisista complacencia, el artista precisase de la opinión de su tierra sensual y exuberante, de las gentes de La Plana de su niñez. Es difícil contemplar sus obras desde una visión académica. Ya no hay mitos, ni posturas convencionales de aceptada tradición, ni siquiera sexo o erotismo más o menos elevado a categoría fríamente estética, lejana, ausente.

Y, sin embargo, en estas composiciones donde siempre encontramos al ser humano como sujeto, en su desnudez, a solas o relacionado en el amor, total o fragmentado, en las posturas más variadas, hay una gran carga humana, como un dolor y un desgarramiento que nos lo acerca.

Y hay también una estética del dibujo preciso, de buscada composición, de puros juegos curvados, de escorzos y estudiadas fragmentaciones. Y hay una depuración, un ascetismo de color, reducido con frecuencia agrises y ocre dorados, que ayuda a centrar sin anecdotismo toda la carga intencional de sus composiciones, que aúna sus cuadros y sus

³¹⁰ Gonzalo Puerto, *Mediterráneo*, 12 de marzo de 1977.

pequeñas esculturas. Y hay... como una melancolía, a veces una angustia que lo distancia.

Es como la redención de la carne, del cuerpo humano. Porque el hombre todo ha quedado redimido y se halla más cerca de la salvación que del infierno. Por eso también el arte último de Lloréns Poy, liberado no poco de una oficialidad peligrosamente acariciadora y acercándose al hombre nacido desnudo, recién vivido su momento, va camino de una redención desde el ser humano, desde el cuerpo y sus relaciones incluso sexuales, con toda su capacidad de amor y de angustia”³¹¹.

Con las siguientes reflexiones, hechas en una conversación con el periodista Miguel Ángel Orgaz, en los momentos de clausurar el 25 de marzo su última exposición castellonense, Vicente Lloréns parecía hacer el balance de resultados de un camino emprendido tres décadas atrás y que recién cumplidos los cuarenta años de edad le había llevado a un punto culminante de madurez personal y artística, ampliamente reconocida tanto por los aficionados coleccionistas de pintura como por los críticos y estudiosos del arte.

“Yo he tratado todos los temas de la pintura, pero he ido descubriendo que incluso en el paisaje buscaba ya la parte humana del mismo. En el retrato busqué la profundidad interior, pasando así a la figura y de la figura al desnudo, no como una exhibición de la belleza del cuerpo, sino por presentar al ser humano sin indumentaria alguna que lo sitúe en una época concreta. El elemento del desnudo es quizá lo más tradicional en la pintura, pero con un tratamiento de las poses, las pinturas reflejan el carácter del hombre de hoy.

³¹¹ Ramón Rodríguez Culebras en *Las Provincias*, 26 de marzo de 1977.

He pasado por varias etapas sin que entre ellas hubiera rompimiento. No he tenido que desandar un camino sino continuarlo. Durante mi vida artística yo he visto pasar muchos “ismos”, pero yo he creído más en el desarrollo de mí mismo que en el deslumbramiento de las modas.

Empecé influenciado por el ambiente de las Escuelas y el clima; por la pintura post-sorollista que tantos pintores han seguido. Luego habría que hablar de una obsesión por la materia, por las calidades. Aparece más tarde la lucha por el perfeccionismo, hasta que me di cuenta de que se ha de ser más sencillo que todo eso, que lo interesante es la simplificación de las cosas, la eliminación de virtuosismos aprendidos a priori, dando una obra en la que el mensaje de la misma sea lo fundamental, porque ésta es la misión del artista”³¹².

Vicente no abandona ya la temática del desnudo en todas sus manifestaciones que le ha procurado las mayores satisfacciones, pero llegado a la cumbre de su producción pictórica la irá abandonando paulatinamente para dar paso a una nueva vertiente estética, el trabajo escultórico que, teniendo como referente permanente el academicismo de su maestro José Ortells, había sido uno de sus objetivos vitales a pesar de que las circunstancias, la demanda comercial y la propia creatividad, le habían conducido hasta el momento de cultivar con casi exclusividad la actividad con los pinceles.

3.4. El “Cuaderno de los amantes”

Desde principios de los años setenta, cuando el Ayuntamiento de Vila-real le hace el encargo del monumento a los

³¹² “Lloréns Poy, un pintor sin edad”, *Mediterráneo*, 24 de marzo de 1977.

“Labradores”, y después con la adjudicación en Concurso Nacional de la obra emblemática de las celebraciones fundacionales de su ciudad natal en el año 1974, la figura sedente del rey Jaime I para presidir la plaza Mayor en el centro de la población, Lloréns Poy es tentado de manera insistente para llevar a cabo nuevas labores escultóricas que, poco a poco, irán absorbiendo sus intenciones y sus objetivos artísticos, hasta convertirse en su dedicación dominante en los años siguientes.

En las últimas exposiciones Lloréns Poy había presentado sus figuras en bronce con representaciones de andróginos cuerpos adolescentes y los potentes torsos masculinos y femeninos, tal como hará igualmente en una muestra colectiva a finales del mismo año en la Galería “Miguel Ángel” de Madrid³¹³, pero mientras tanto se ha lanzado a una nueva experiencia gráfica con la notable compañía del escritor Francisco Umbral con quien comparte, desde los primeros contactos establecidos a propósito de la elaboración del libro aparecido en la colección “Maniluvios” muchas tertulias en los círculos culturales madrileños. Lloréns le propone un trabajo conjunto de plástica y de literatura con el referente temático de los mitos griegos.

Umbral rechaza en aquellos momentos la iniciativa contestando que: “los dioses le aburren mucho”, pero Vicente le insiste reconduciendo la sugerencia hacia sus últimas creaciones relacionadas con la desnudez de los cuerpos humanos, incluso proponiéndole escribir a partir de la imaginería de sus pinturas algunos poemas alusivos, un género al que Umbral, ensayista, novelista, columnista de prestigio en la prensa nacional siempre se había negado, alegando su identificación generalizada entre los lectores como prosista maduro y

³¹³ Le acompañan también obras de Joaquín Vaquero Turcios, Nicanor Piñole, Isabel Pons Tello, Fernando Calderón López, Víctor María Cortezo, entre otros artistas contemporáneos.

consolidado, y el temor de volver a presentarse como escritor novel en la lírica.

Pero Lloréns Poy traza unas nuevas imágenes de pura línea y despojada simplicidad: un hombre en reflexiva postura, una mujer en laxa actitud de abandono, los dos unidos entrelazados una y otra vez, la soledad de los cuerpos finalmente. Tras su contemplación mesurada, Umbral escribe un conjunto de poemas en prosa, no como explicación de la obra gráfica, sino tomándola como pretexto o motivación para una creación lírica distinta, mediante la fuerza sugerente de las palabras y del ritmo. El resultado fue una carpeta de siete litografías apoyadas por los correspondientes textos poéticos en los que Umbral ordena las imágenes, inicialmente dispersas i aleatorias, con un argumento de fondo que las integra, respetando de antemano su originalidad inicial, a través de la pasión erótica que se desprende de la desnuda carnalidad de los dibujos de Lloréns Poy.

La empresa de Barcelona “Totem Grup d’Art S.A.” asumió el compromiso técnico de la impresión de una serie limitada de 125 carpetas de grandes dimensiones con cada una de las copias convenientemente numeradas, además de trece “pruebas de artista” y otras varias carpetas sin numerar excluidas de la venta. Dentro de cada carpeta se incluye además un dibujo original firmado por el pintor.

En láminas complementarias se acompañan los textos de Francisco Umbral, entre los que aparecen estos fragmentos escogidos:

Herramienta del cielo:

“Doblada por la mano suave del firmamento,
la cabeza del hombre se piensa una rodilla,
doblada por la ausencia rosa de compañía,
la cabeza del hombre pesa como el silencio”.

Herramienta del mar:

“La muchacha desnuda, herramienta del mar,
puerta por donde pasan tiempos y pasan sueños,
frágil la partitura que los colores tocan,
bella como otra ola la muchacha del mar”.

Atenidos:

“Atenidos a sí, los amantes meditan;
atenidos a sí, los amantes ya callan.
Callan de otro silencio que más alto sonaba:
ahora están en lo hondo con su paz y su nada”

Hombre solo:

“La mujer acompaña como acompaña el aire,
como acompaña el agua que en la sombra no suena.
es un algo de plata que en lo oscuro palpita,
es un oro asexuada que en lo claro se oculta.
La mujer ilumina y su tienda es el día.
Hombre solo me siento, entre el cielo y el cielo”

Vencidos:

Qué fracaso de pelo,
qué suspiros del agua,
qué trenzado, en las manos,
de la sombra y la plata.
Cómo muere el futuro en la carne callada,
cómo escapa la música.
Qué silencio de espada”.

Inicialmente acompañadas por una selección
de veinte óleos, catorce dibujos y doce esculturas en bronce de pequeño

formato, la exposición de los originales de las litografías inicia un itinerario que arranca el 16 de mayo de 1978 en la “Galería Totem”, sede de la entidad editora de la carpeta, en la Rambla barcelonesa de Cataluña. Y que una vez clausurada la muestra el 30 de junio se abre nuevamente entre el 12 y el 31 de agosto en la provincia de Gerona, en las instalaciones sociales del “Reial Aeroclub de la Cerdanya”, en la población de Das.

Al verano siguiente, Umbral y Lloréns se desplazan hasta Marbella para hacer la presentación entre el 31 de julio y el 15 de agosto de 1979 de su carpeta gráfica en Puerto Banús, dentro de un ciclo cultural organizado por el hotel “Andalucía Plaza” de Marbella juntamente con una conferencia del periodista y abogado de Jaime Urzáiz y Fernández del Castillo³¹⁴, director de la revista “Cuaderno de Cultura”, y de un recital de piezas operísticas a cargo del cuarteto lírico “Eurídice” que tienen lugar en el Salón de Actos “El Greco” del citado establecimiento hostelero.

“Yo siempre he tratado de humanizar la pintura. Incluso cuando hacía paisajes, ponía especial interés en el paisaje humanizado. Me interesa el ser humano. En una faceta anterior pinté el ser humano, la juventud sobre todo, medio vestida o vestida. Pero después pensé que aquello era como un disfraz que situaba al ser humano en una época concreta y de ahí pasé a quitarle todo y a tratar el tema a palo seco. Pero no es que sea el desnudo por el desnudo, sino el desnudo interior del ser humano, el sentimiento del ser humano. Me interesa la profundidad del ser humano y por ello creo que se centra mejor sin elementos que lo distraigan”³¹⁵.

³¹⁴ *Sur*, de Màlaga, 1 de agosto de 1979.

³¹⁵ Declaraciones al periodista José Luis Yagüe, *Sol de España*, Marbella, 31 de julio de 1979.

El 4 de diciembre, los óleos de Lloréns Poy participan en una exposición colectiva organizada por la Galería Kreisler de Barcelona bajo el lema “El desnudo de la mano de los maestros contemporáneos”³¹⁶, y dos días más tarde presenta en los días 6 al 31 de diciembre de 1979 un conjunto de sus obras, óleos, acrílicos, dibujos y esculturas, juntamente con la carpeta de obra gráfica en la Galería “Artis” de Valencia. Y casi simultáneamente vuelve a exponer en Madrid, en el Pub Galería “La Pinacoteca”, desde el 27 de diciembre al 9 de enero de 1980:

“Lloréns Poy pinta cuerpos desnudos que se abrazan, que lloran, que reposan. Son cuerpos impotentes, vencidos en el intento inútil de encontrar el amor. No hay en ellos orgasmos compartidos, ni risas juveniles, ni plenitud gozosa de cuerpos entregados, ni pasión desatada, ni alegría de amar, ni erotismo escondido, ni carne satisfecha, ni gozo de saberse hermosos y desnudos. Son cuerpos derrotados, profundamente castos, serenamente bellos, calladamente tristes”³¹⁷.

“Componen esta exposición siete litografías con textos de Francisco Umbral realizadas con conocimiento de la técnica y el dibujo. Estas cualidades se corroboran en los óleos donde prima el trazo delicado pero lleno de fuerza expresiva. Acertado nos parece este tratamiento del tema del amor, del desnudo del hombre o mujer a solas con su cuerpo. Lejos de un erotismo, se han buscado sus aspectos emocional y estético, consiguiéndolo plenamente; incluso los más comprometidos no resultan molestos por su tema.”³¹⁸.

³¹⁶ Según el programa de invitación al vernisage participan un total de 55 pintores, cuatro escultores y catorce dibujantes, recogiendo nombres de artistas como Úrculo, Vázquez Díaz, Echauz, Ramón Gaya, Lloveras, Tauler, Fernando Sáez, etc.

³¹⁷ Mario Antolín, *El Imparcial*, 2 de enero de 1980.

³¹⁸ F. F. Ponce Ezquerro en *Cinco Días*, 30 de diciembre de 1979.

“Siete litografías componen el “Cuaderno de los Amantes”, comentado por Francisco Umbral, que vierte aquí toda la poesía que no le cabe en su crónica de sociedad del matutino “País”. Pero, bueno, lo que más importa es la obra de Lloréns Poy, obra que recuerda a los grandes pintores italianos del Renacimiento, y que como por arte de birlibirloque, toda desnuda, balancea de las paredes dudando ser decoración momentánea o saltar, volar, hacia otras casas donde dispersa, disgregada, adquiera para sí todas las miradas”³¹⁹.

El ciclo de presentaciones del “Cuaderno de los amantes” concluye en la capital de la Plana, en la Galería “Terra” acompañado de lienzos con desnudos de gran formato y acogida como resultaba habitual muy favorablemente entre sus paisanos que reconocen en el uno de los valores más destacados de la plástica castellonense de la segunda mitad del siglo. La muestra perdura entre los días 7 al 23 de marzo de 1980.

“Sólido pintor de brillante historial y escultor igualmente importante, llega una vez más a nosotros con su más reciente obra. El desnudo es un tema inagotable para Lloréns Poy. La imagen tiene intención artística y, por lo tanto, no podemos calificarla como pornográfica, aunque quizá sí de erótica. La exposición actual de Galería Terra es impresionante por su perfección y por su garra, por el tema interpretado desde distintos ángulos y actitudes que le convierten en un verdadero centro de interés”³²⁰.

³¹⁹ R.J. de Marcos Sanz, *Guía del Ocio*, 4 de enero de 1980.

³²⁰ Gonzalo Puerto, *Mediterráneo*, 8 de marzo de 1980.

“Valga decir que Lloréns Poy se mueve ahora exclusivamente por el campo de la figura humana con las enormes posibilidades que después de milenios sigue ofreciendo a los artistas. La figura humana, por supuesto, sin traba alguna, sin aditamentos de vestidos. Con recortes –el torso abunda en su obra–, retorcimientos y curvaciones. Con el entrelazamiento de los cuerpos amorosamente unidos, tema en el que Lloréns Poy se deleita. Queremos decir con esto que, con frecuencia, sus cuadros están teñidos de un cierto corte erótico-sexual y sensual, sobre todo sensual. Para mí es mejor la calificación de relación amorosa, sin tortura alguna, con todo el equilibrio de una contemplación estética desde el exterior. Lloréns Poy ha presentado obra reciente. Algunos de los cuadros habrán de ser tenidos en cuenta a la hora de una selecta y depurada antología”³²¹.

Tres años tardará a partir de este instante Lloréns Poy en realizar una nueva exposición de su obra pictórica, entretenido por los diversos encargos escultóricos, entre los que destaca el que le confiere la Caja Rural “San Isidro” de la capital castellonense para el modelado de una imagen de su santo titular destinada a las instalaciones de su remodelado Centro Social en la calle de Enmedio de Castellón³²². El resultado será una escultura de un metro de altura, realizada en bronce, con una estilizada representación del santo labrador, ataviado con camisola de manga larga con amplias hombreras y cuello abierto, y ceñida por una correa con sencilla hebilla, el calzón se introduce en botas de alta botonadura que le llegan hasta la rodilla. El rostro, algo elevado y de rasgos delicados, lleva ligera barba y cabello largo peinado a ambos lados, mientras que las manos, entrelazadas a la altura del pecho, sujetan el mango de la ancha lanza de un

³²¹ Ramón Rodríguez Culebras, *La Costa*, 21 de marzo de 1980.

³²² Carta del Director de la Cooperativa de Crédito “San Isidro” de Castellón de fecha 2 de junio de 1981. Archivo personal de Vicente Lloréns.

arado, que se hincó en el suelo entre un manojo de espigas los pies de la figura, muy próximos entre sí y apoyados sobre una base cuadrada de 18,5 centímetros de lado.

Unos años más tarde, y a solicitud del Consejo Rector de la entidad crediticia, Lloréns Poy accederá a su deseo y se efectúa una tirada de treinta copias de mucha menor altura total (25 centímetros), con destino a ser empleada como trofeo y pieza de obsequio de la Caja Rural en celebraciones y ocasiones excepcionales³²³.

Siempre dispuesto a ofrecer colaboración en muestras colectivas o antológicas, pero poco amigo de participar con sus lienzos en competiciones y concursos, una vez bien aprendida la lección después de sus experiencias en tales lides durante sus años juveniles, en el otoño de 1981, y considerando la alta categoría de la convocatoria, presenta uno de sus óleos, con la representación de un torso masculino de gran tamaño al Premio “Condesa de Barcelona”, patrocinado por la empresa “Rumasa” en el XX aniversario de su fundación.

El Jurado, presidido por Jesús Aguirre, Duque de Alba, le concede una de las Medallas de Honor. Formaban también parte del mismo tribunal calificador los críticos e historiadores artísticos Mario Antolín, Antonio Manuel Campoy, Luis Díez del Corral, Manuel Augusto García Viñolas, Juan Gich y Bech de Careda, Fernando Gutiérrez, Rafael Manzano Martos, Juan Antonio Morales y Emilio González Navarro³²⁴.

Aunque dedicado preferentemente a atender algunos encargos particulares y también a la ordenación de su extensa colección artística de temática casi en exclusiva religiosa en las salas de su casa

³²³ Carta de Antonio Dols, Director de la Caja Rural “San Isidro” de fecha 2 de mayo de 1984. Archivo personal de Vicente Lloréns Poy.

³²⁴ Acta del Jurado Calificador de fecha 20 de noviembre de 1981.

estudio de Vila-real, Vicente Lloréns se mantiene alerta a su entorno inmediato, a las incidencias de la vida cultural de su ciudad e interviene a menudo con voz autorizada en algunas cuestiones que afectan a su visión mesurada del arte y del patrimonio histórico que tiene más inmediato y que siente como suyo por la labor realizada sobre él en etapas pasadas y como miembro de la colectividad social en la que está incardinado.

Así responde en septiembre de 1981 un diálogo con los miembros de una de las entidades culturales de Vila-real, sobre la posible creación de un Museo en la localidad:

“Una bona part dels museus en crisi és perquè mai no van tindre raó de ser. Ha hagut molts abusos en la creació de museus, donant noms pretensiosos a allò que no són més que simples col·leccions costumistes composades en la major part de peces mediocres. Aquesta falta de selecció i el fet d’estar mal atès donen al museu una imatge de magatzem polsós que guarda objectes passats de moda.

Si el museu fa respectar i enriquir el patrimoni artístic, si és capaç d’alcançar el degut interès perquè es convertesca en motiu de cultura, si es crea amb rigor i amb unes bases firmes que n’asseguren la continuïtat, és positiu i Vila-real el necessita. Però vull insistir que un museu no pot aparèixer capritxosament com un joc més en el camp intel·lectual sinó com un compromís seriós en benefici del poble i el poble té dret a que li parlen clarament per poder prendre consciència”.³²⁵

³²⁵ Declaraciones a “Papers”, boletín interno de la asociación cultural “Rella”: “Una buena parte de los museos en crisis es porque no tuvieron nunca razón de ser. Ha habido muchos abusos en la creación de museos, dando nombres pretenciosos a aquello que no son más que simples colecciones costumbristas compuestas en su mayor parte por piezas mediocres. Esta falta de selección y el hecho de estar mal atendidos dan al museo una imagen de almacén polvoriento que guarda objetos pasados de moda. Si el

En la misma línea reivindicativa se dirige al entonces alcalde de Vila-real, Bautista Carceller Ferrer ante la pasividad de la Corporación cuando en el proceso de adaptación de uno de los edificios que forman parte de la plaza Mayor porticada, declarada por la Dirección General de Patrimonio como Bien Histórico artístico en su conjunto, la entidad bancaria en aquellos momentos propietaria del inmueble realizó diversas modificaciones en la fachada y cubierta del mismo, destruyendo un arco de medio punto en uno de los muros exteriores y modificando diversos elementos del tejado al convertirlo en azotea³²⁶:

“Un deber de conciencia como villarrealense y profesional del arte me obliga a manifestarle la preocupación que siento al ver la reforma que se está haciendo en el edificio de la plaza porticada considerado tradicionalmente lugar de la antigua casa-palacio o albergue real.

El Ayuntamiento encargado de la custodia de este conjunto histórico artístico sigue sin reconocer la importancia del mismo y ni culmina el proyecto de remodelación ni vigila el respeto a lo que queda, limitándose inmóvil a presenciar su deterioro. La actitud previa de otras administraciones no excusa la negligencia de la actual corporación que ha podido observar e impedir a tiempo los golpes de la piqueta”.

museo hace respetar y enriquecer el patrimonio artístico, si es capaz de alcanzar el debido interés para que se convierta en motivo de cultura, si se crea con rigor y con unas bases firmes que le aseguren continuidad, es positivo y Vila-real lo necesita. Pero quiero insistir en que un museo no puede aparecer caprichosamente como un juego más en el campo intelectual, sino como un compromiso serio en beneficio del pueblo y el pueblo tiene derecho a que le hablen claramente para poder tomar conciencia”.

³²⁶ Carta al Alcalde-Presidente del Ilmo. Ayuntamiento de Vila-real, de fecha 18 de septiembre de 1981 (registro de entrada 8144). Archivo Administrativo Municipal de Vila-real.

Y en el mismo tono y con la misma actitud reacciona ante el contenido y el tenor de la siguiente carta que le es remitida unos meses después por el Alcalde Bautista Carceller Ferrer³²⁷:

“Muy Sr. mío: Este Ayuntamiento tiene la intención de encargar a destacados artistas, cuadros de los Hijos más Ilustres de Villarreal, con objeto de que perviva la imagen de los mismos, y sea conocida de aquellas generaciones que no han tenido ocasión de convivir entre ellos.

Por este motivo, me dirijo a Vd. rogándole nos pase un presupuesto de estos posibles trabajos, así como tamaño y características de los mismos, al objeto de que pueda ser estudiado en concreto este proyecto.”

Lloréns Poy responde desde Madrid, en donde se encuentra supervisando en los talleres de Chicharro el proceso de talla del monumento a Jaime I destinado a Almassora, el día 7 de marzo con una tarjeta en la que de manera escueta hace constar:

“Estimado amigo: Considerando la forma burocrática de tal escrito utilizada normalmente al convocar a los contratistas de otras obras públicas, pienso que ningún profesional del Arte podría “pasar un presupuesto de estos posibles trabajos” dada su especial característica y la ambigüedad con que se plantea el tema sin concretar los deseos del Ayuntamiento”.³²⁸

El citado encargo escultórico le había sido planteado en junio de 1981 por una comisión delegada de la Corporación Municipal de la ciudad de Almassora, presidida por el alcalde Vicente Vilar Morellá. El

³²⁷ Carta de fecha 25 de febrero de 1982. Archivo personal de Vicente Lloréns Poy.

³²⁸ Copia autógrafa en el Archivo personal de Vicente Lloréns Poy.

Ayuntamiento de la población vecina de Vila-real, dentro de sus planes de expansión urbanística y a la vez con el interés de embellecer algunas de las plazas de la ciudad, se había desplazado a diversos lugares inmediatos con el fin de apreciar las características, estilo y disposición de algunas de las realizaciones escultóricas ya existentes y entre todas ellas convienen en su especial interés y aprecio por los monumentos creados por Lloréns Poy para las grandes plazas de Vila-real, valorando su equilibrio con el lugar de emplazamiento.

Los concejales, sin embargo, no tienen una idea clara sobre la temática de la representación plástica que está buscando, de modo que tras la primera visita orientativa se establecen una serie de conversaciones, estudiando las directrices urbanísticas de la ciudad, se discuten los diversos emplazamientos posibles y Lloréns, va trazando diversos bocetos sobre temáticas relacionadas con Almassora, su historia, costumbres y vida cotidiana, hasta que les presenta un esbozo sobre una posible representación del creador del reino de Valencia, Jaime I de Aragón y la decisión unánime de los ediles al respecto confirma que se ha encontrado el objetivo idóneo para sus propósitos.

Vicente Lloréns, sin embargo, plantea una objeción motivada a este propósito, y es la de hallar una relación razonada y suficiente entre Almassora y Jaime I, más allá de la vinculación común que muchos lugares valenciano tienen con la figura del monarca, de forma que no inicia su diseño definitivo hasta que no se confirma una patente efemérides histórica. Los datos aportados acompañados de suficiente respaldo documental aseguran al fin que fue Jaime quien en el año 1235 otorgó la Carta de Privilegios de la villa, afianzando los derechos de sus habitantes, por lo que quedaba justificada la erección de un monumento especialmente dedicado al monarca conquistador. Tras ello, el escultor realiza un boceto definitivo y una maqueta a escala 1:10 sobre la posible escultura que presenta a la Corporación Municipal de Almassora y que esta

aprueba por unanimidad en Sesión Plenaria Extraordinaria³²⁹ celebrada el 22 de octubre de 1981, confiándole de esta manera la construcción del monumento para ornato de una plaza pública en construcción que iba a llevar el nombre de Jaime I.

A la vista de las dimensiones del espacio urbano en donde iba a ser erigido y de la vegetación ya existente en el mismo, un grupo de veteranas palmeras, el diseño general de Lloréns Poy se basó en referentes clásicos de perfiles muy simples. La base del monumento es una superficie cuadrada de nueve metros de lado, mientras que la escultura se alza a una altura máxima de ocho metros. Lloréns supervisa personalmente a lo largo de las primeras semanas toda la obra preliminar de cimentación y la colocación de los 195 sillares de piedra procedente de la próxima cantera de Borriol, con un peso total de sesenta toneladas, que conforman un zócalo de cuatro gradas para acceder hasta el prisma central de base cuadrada sobre el que iba a ser situada la escultura con la imagen de Jaime I.

Para ella, busca un referente que fuese completamente distinto, no sólo al de la escultura realizada para el monumento en la plaza Mayor de Vila-real, sino de todas las representaciones escultóricas dedicadas a Jaime I hasta la fecha (incluyendo en ellas los más destacados en plazas principales de Valencia³³⁰ y de Castellón³³¹). En el primer caso porque la imagen del fundador de Vila-real debía representar a un monarca de sesenta y seis años envejecido por las guerras y los conflictos políticos en sus diversos Reinos y territorios, no dominador de la nueva villa creada por él, y por tanto ajeno al uso guerrero de las armas sino sentado en su trono otorgando a los habitantes su carta de población con los derechos

³²⁹ Libros de Actas del Ayuntamiento de Almazora. Sesiones Plenarias. 22 octubre 1981.

³³⁰ Escultura ecuestre erigida en el jardín del Parterre de Valencia obra del escultor barcelonés Agapito Vallmitjana (1833-1905)

³³¹ Obra destacada del castellonense José Viciano Martí (1856-1898) situada en la intersección de la avenida Rey don Jaime con la plaza del Huerto de Sogueros de Castellón.

concedidos, mientras que en la representación destinada a Almassora, el rey Jaime I debía aparentar un joven robusto y varonil de apenas veintinueve años de edad, con la lozanía del guerrero y la prestancia del gobernante que accede a la concesión de privilegios para sus súbditos. Si en la primera cede condescendiente el pergamino con una mano mientras con la otra se aferra al trono en donde aparece sentado, en la nueva representación, Jaime I sujeta con la mano derecha con energía el documento como legislador y estadista, mientras que con la otra mantiene firme el puño de su espada indicando la vitalidad del guerrero triunfador en sus conquistas en las tierras de la Plana, en donde cede los derechos de ocupación a los repobladores que llegan tras su estela militar.

Pero también Vicente Lloréns piensa entonces en corregir algunos anacronismos surgidos en el período romántico a finales del siglo XIX en el que la mitificación de los hechos medievales añade postizos complementos a las figuras reales con un aire idealizador que en posturas y en detalles ornamentales se trasladan desde los relatos literarios hasta las representaciones plásticas, grabados, murales y lienzos historicistas y a las manifestaciones escultóricas, arraigando a menudo en el subconsciente colectivo que identifica a los personajes reales con simbolismos artificialmente desarrollados o a erróneas estampas una y otra vez repetidas en los usos y esquemas culturales populares.

Intentando el mayor rigor en su creación plástica, investiga en la numismática y en la medallística del siglo XIII comprobando que en ninguna de las imágenes y relieves alusivos a Jaime I este aparece representado con la cimera con el dragón alado con el que tantas veces se identifica al Conquistador, confirmando el hecho de que la copia de la cimera con el dragón alado conservada en la Armería Real de Mallorca es expuesta como donación de Martín I y que el uso de tales aditamentos sobre los cascos guerreros sólo se extiende en el siglo XV, por

lo que su colocación en la cabeza de Jaime I resultaba un flagrante anacronismo.

Todavía recurre a través de diversos encuentros personales al asesoramiento del doctor Martin de Riquer y a su discípula la catedrática Victoria Cirlot para recabar datos sobre la indumentaria, armamento y costumbres en el siglo XIII con el fin de perfilar los detalles de la composición, quienes le informan sobre aspectos concretos como por ejemplo el hecho de que la llamada “espada de Jaime I” que se encuentra en el Archivo Municipal de Valencia corresponde en realidad a los usos de finales del siglo XV, por lo que sería más idóneo representar al Rey con una espada sujeta al cinto y con el adorno del señal real cuatribarrado bajo la cruz de la empuñadura, o del uso del “puñal de misericordia” al cinto, así como los detalles referidos al empleo de cotas de malla, medias de hierro, yelmos de rostro descubierto, túnicas con mangas hasta el codo, etc. Detalles que Lloréns Poy aplica a su diseño de manera sumamente estilizada sin recurrir a ornamentaciones innecesarias pero recurriendo de manera fiel a los modelos medievales más ajustados y coherentes.

La estatua, trabajada por puntos en los habituales talleres de Chicharro, el escultor cantero colaborador de Lloréns Poy en los proyectos de gran envergadura, se realiza en piedra caliza procedente de Atarfe (Granada) de color blanco marfileño y alcanza casi las catorce toneladas de peso debido a su altura de 3,40 metros que dobla la estatura media de una persona de tamaño real. En la cara frontal del monumento y en la grada superior se incrusta una lápida de mármol blanco con una frase tomada del documento de Concesión de Privilegios a Almassora en 1235, y en la parte superior del pedestal la escueta inscripción “Jaume I”. El coste total del monumento, inaugurado solemnemente el domingo 3 de octubre de 1982, ascendió a cuatro millones de pesetas.³³²

³³² Declaraciones del alcalde de Almazora Vicente Vilar a *Castellón Diario*, 3 de octubre de 1982.

El mes siguiente, y atendiendo la petición del Colegio de Periodistas de Madrid, que se dirigen en el mismo sentido a un selecto grupo de artistas de toda España, Lloréns Poy hace donación de uno de sus cuadros³³³, con el título y tema de *El abrazo* para el enriquecimiento artístico de la nueva sede de la Asociación de la Prensa que estaba a punto de abrirse en la capital, el día nueve del siguiente mes de febrero, tras haber conseguido por parte del Estado la cesión de un edificio en función de las aportaciones económicas que obligatoriamente habían aportado los periodistas a la organización sindical durante el periodo franquista³³⁴.

Con esta intención de conformar en aquellas nuevas instalaciones una muestra representativa de las artes plásticas del momento, responden de igual forma al requerimiento de los periodistas Rafael Canogar, Juan Vela Zanetti, Juan de Ávalos, Manuel Rivera, José Caballero, Mercedes Gómez Pablos y Manuel Prego, entre otros creadores plásticos. El conjunto de pinturas donadas son expuestas conjuntamente por primera vez en el acto de inauguración de la nueva sede de la Asociación de la Prensa madrileña, el día 9 de febrero de 1983³³⁵, con la asistencia de la Reina Doña Sofía.

Unas semanas después realiza la que será su postrera exposición en Madrid. Tiene lugar entre el 3 y el 23 de febrero de 1983 en la Galería “Heller”.

“La melancolía, el amor, la soledad, a través de los desnudos de hombre y de mujer. Veintiséis obras que recientemente ha hecho en su estudio de Villarreal adonde acude a pasar sus “vacaciones de trabajo”. Porque allí nació y

³³³ Carta de agradecimiento de Luis María Ansón, presidente del Colegio de Periodistas, con fecha 28 de septiembre de 1982. Archivo personal de Lloréns Poy.

³³⁴ *Ya – Hoja del Lunes de Madrid*, 15 de noviembre de 1982.

³³⁵ Carta de invitación de Luis María Ansón. Archivo personal de Vicente Lloréns.

se inició en el arte; en ese arte que tiene como estilo, actualmente, la figuración, pero sin cerrarse a nada concreto. Algunas de las obras me recuerdan al estilo de Miguel Ángel y se lo comento.

- Indudablemente –responde- mi condición de escultor ha influido en mi pintura. Veo la forma por la forma, y en este aspecto del volumen que da la musculatura del hombre es más concreto. Puede que en ese recrearse en las formas encuentres algo que te recuerde el Renacimiento, pero este poso de cultura renacentista no está buscado, como tampoco está el que yo me asocie a los modismos actuales. Lo que más me aburre es hacer algo concreto”³³⁶.

“Valiéndose de la más ortodoxa y propiciada proyección de la luz sobre los modelos, y a lo largo de todo un complicadísimo proceso de poses y actitudes que estos van adoptando, puede decirse que no queda músculo, hueso, tendón, vena o cartílago que se oculte al espectador, al que además se le ofrece con la insólita apariencia de ampliación del natural”³³⁷.

“El cuerpo humano se convierte en paisaje enamorado, y el pintor descubre los últimos secretos del placer y el dolor. Cada torso, cada espalda, cada pie, cada mano son un perfecto estudio en donde se equilibran la belleza y la fuerza, la emoción y el rigor. El dominio absoluto del dibujo le sirve a Lloréns Poy como punto de arranque para su creación. Después todo lo que es oficio y experiencia se va quedando atrás vencido por el juego del color y sobre el

³³⁶ Declaraciones a la periodista Carmen Fuentes, *ABC*, 9 de febrero de 1983.

³³⁷ Felicidad Sánchez-Pacheco, en *Correo del Arte. Revista mensual de las artes plásticas*, nº 6, marzo de 1983.

lienzo surgen en toda su pureza el hombre y la mujer. Óleos en los que, a veces, Lloréns Poy se estremece de ternura, óleos en donde todo es gesto y expresión, óleos heridos de amor y de lirismo, óleos que son magníficos estudios de escultor”³³⁸

“Estos cuerpos desnudos que el pintor consagra a la belleza buscan el calor humano de la mirada y no la fría contemplación a distancia. Con un realismo a gran escala, riguroso en su concepción académica, pero desinteresado en el primor del detalle, Lloréns Poy robustece las formas, entonadas siempre en ocre que la luz va modelando como si madurase los cuerpos para liberarlos de su adolescencia, sin quebrantar en ningún momento la armonía de sus escorzos y sosiegos. Es una entronización de la figura humana, apaciguada de color, suave de contornos que se liberan de la línea terminante y aplicada siempre a una formulación de belleza en mansa plasticidad”³³⁹.

“Más que el desnudo son fragmentos de desnudos lo que el pintor ofrece a nuestra contemplación. Y creo que ahí comienza el cuadro, en la elección de qué partes del cuerpo van a servir al pintor. El dibujo es amplio, sin ampulósidades ni detalles, la luz intensifica partes que resaltan de la obra, una obra que tiende a lo monocromático, que valora matices imperceptibles y sitúa los cuerpos. La pasta pictórica se adensa o adelgaza conducida por la voluntad del pintor. Nada queda al azar en esta pintura que se

³³⁸ Mario Antolín, *Ya*, 11 de febrero de 1983.

³³⁹ M.A. García Viñolas, *Pueblo*, 16 de febrero de 1983.

plantea deliberadamente como un difícil ejercicio de pintor”³⁴⁰.

Tras la muerte de Antonio Lloréns, el padre del pintor, su madre viuda había ido a vivir con Vicente, tanto en la residencia estudio de Vila-real como en sus constantes desplazamientos a Madrid, compartiendo con él las estancias en el apartamento adquirido años atrás en el barrio de Chamberí y que había servido también como estudio artístico para el pintor. La señora María Poy, que durante muchos regentó la tienda de productos ultramarinos que la familia tenía en la calle de Colón de Vila-real, fue una mujer de gran vitalidad, protectora decidida de todos los avatares de la carrera artística de su hijo y, dejando la responsabilidad del negocio en manos del hijo mayor, Antonio, se distinguió siempre por su atenta hospitalidad y por su cordial participación en los compromisos y actos sociales que Lloréns Poy frecuenta en la vida cultural madrileña.

Pero, a principios de 1983, de común acuerdo, deciden trasladarse de manera definitiva a la casa del camino de la Ermita en Vila-real, lugar que Vicente Lloréns había ido enriqueciendo con una selecta colección artística de pinturas, dibujos, grabados y esculturas en bronce de primeras firmas nacionales, imaginería religiosa, cerámica, orfebrería y mobiliario que la convierten tanto en un idóneo lugar de reposo como en un museo particular de enorme valor estético y espiritual. Una vez clausurada la última exposición madrileña, Lloréns Poy presenta en su tierra, del 4 al 18 de marzo de 1983, nuevamente en la Galería “Terra” de Castellón, cerca de su ciudad natal, la que será su última exposición individual en una galería artística, marcando lo que podría entenderse como una despedida como pintor en público.

“Sigo centrado en el tema porque veo que hay mucho qué hacer, puesto que no se trata del desnudo como

³⁴⁰ José María Iglesias en *Guadalimar, revista de las artes*, nº 71, febrero-marzo 1973.

tema, ni siquiera de la belleza del cuerpo humano, de la piel, del color, sino que busco, a través de la forma externa, la intimidad del cuerpo humano, su interior, el desnudo del desnudo.

El amor es importantísimo, pero la palabra ha sido tan utilizada que parece haber perdido su valor espiritual. El mensaje que le hace falta a esta humanidad es el del amor a la vida y a las cosas. Lo que pasa es que, al estar representado este amor a través del desnudo, algunas personas que no tengan la sensibilidad suficiente pueden confundirlo con el amor físico.

El amor está en el colorido, en una forma de belleza, en expresiones como de angustia, soledad, e incluso en ese “pasotismo” que impregna hoy muchos sectores de la sociedad. He prescindido de un período en el que nos preocupaba sobre todo la materia y creíamos que la valentía estaba en la pincelada larga, en la cantidad de pasta, de color. Todo esto lo tengo superado, para obtener ahora una gran obra más pura, pero tan valiente como la anterior y más limpia y fresca”³⁴¹

“En sus formas se valora el ser en sí mismo, pleno de ritmo, de cadencia, de sensitiva sensualidad, en una dinámica sin principio ni fin, que en sí misma es exaltación artística. Quizá por ello Lloréns corta sus imágenes dando unas visiones parciales de una anatomía, que precisamente por su carácter infinito, se presta a parcializarla. ¿Qué es si no la vida del hombre sino una fragmentación finita de un hecho infinito, como es la hominación?

³⁴¹ Declaraciones a Joan de Fadrell *Mediterráneo*, 6 de marzo de 1983.

En su pintar hay una unidad tonal, como el hombre es uno y vario. Y si logra calidades inverosímiles en una sola unidad tonal, demuestra una vez más que ese desnudo no termina nunca y que los contenidos de la pigmentación pueden ser variados y riquísimos de matiz y de luz. Y además sus esfumaturas, la gradación que pasa de un tono a otro insensible, diluida con muy poca materia, pero rica en innumerables texturas.

Lloréns logra hacer símbolo del cuerpo humano, llegando a una sublimación de la belleza hecha ritmo, o a una comunión entre seres en cuerpos que se funden, haciéndose unidad vivencial en un éxtasis que trata de detener el tiempo, en un momento fugaz que quizá es onírico, quizás real, quizás intelectual o de exaltación de ardor pasional. A la fin y a la postre es capaz de valorar instantes y hacer que un gesto valga por toda una sinfonía de preguntas y actitudes”³⁴².

Con todo, Lloréns Poy no corta del todo sus lazos con el mundo cultural y social de la capital de España, sobre todo porque a la vista de los cambios en los programas universitarios, decide realizar la convalidación de su título en la Escuela de Bellas Artes por el de la Licenciatura recientemente establecida, para lo cual se dispone a la redacción de la obligatoria tesina en Bellas Artes, matriculándose en la Universidad Complutense de Madrid.

El trabajo que desarrolla, *El escultor Ortells y su obra en Villarreal*, trata sobre las imágenes de su maestro José Pascual Ortells realizadas en la ciudad natal de ambos, y en ella hace un estudio pormenorizado de cada uno de los trabajos escultóricos, tanto los de carácter

³⁴² Antonio Gascó, *Castellón Diario*, 15 de marzo de 1983.

monumental (monumento a Tárrega, monumento a Polo de Bernabé, monumento a los “caídos”, remate escultórico de la fachada de la Caja de Ahorros: *El ahorro protegiendo a la Familia y el Trabajo*, etc.) como la imaginería religiosa de la última etapa del escultor: devocional (altar relicario de San Pascual, imágenes de la Inmaculada Concepción para las Congregaciones Marianas masculina y femenina de la ciudad, etc.) y en especial la realizada por encargo de diversas Cofradías y Hermandades de Semana Santa para los desfiles procesionales (*Ecce Homo*, *Oración en el Huerto*, *Virgen de los Dolores*, *Cristo yacente*, etc.).

Una vez aprobado el trabajo de investigación y reconocida oficialmente su Licenciatura en Bellas Artes, formando parte de la primera promoción de alumnos con esta nueva titulación, en septiembre de 1983 Vicente da comienzo a los cursos del programa de Doctorado en la misma Universidad madrileña. Durante el primero de los cursos, 1983-1984, se matricula en las asignaturas “Técnica escenográfica” con el profesor Javier Navarro de Zubillaga y “Los Museos de Arte Contemporáneo. Función, problemática y alternativas actuales”, impartida por el profesor Luis Alonso Fernández³⁴³. En el siguiente curso, 1984-1985 seguirá la materia “Técnicas y conceptos en el dibujo”, con el profesor y pintor Antonio Martínez Penella³⁴⁴, y “El retrato, el artista y su tiempo”, con la profesora y también artista María Calvet³⁴⁵. Cumpliendo el currículo del programa de Doctorado redacta diversos trabajos monográficos: *Proyecto escenográfico para la representación de “El gran teatro del Mundo”, de*

³⁴³ Doctor en Filosofía y Letras y en Bellas Artes, actualmente es profesor de Museología en la Universidad Complutense de Madrid. Miembro del Cuerpo Superior Facultativo de Conservadores de Museos, ha sido Director del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y Conservador del desaparecido MEAC de Madrid. Es director del Master de Museografía de la Universidad Complutense de Madrid.

³⁴⁴ Antonio Martínez Penella (Valencia, 1927). Catedrático de Escultura en la Facultad madrileña de Bellas Artes. Autor entre otras de la gran imagen de Santa Rita en su iglesia de Madrid, y del monumento a Isabel II en Utiel (Valencia)

³⁴⁵ María Calvet Sampedro, profesora titular de Historia del Arte en la Universidad Complutense. Pintora. Premio de la Dirección General de Bellas Artes (1969) de la Fundación Rodríguez-Acosta, Premio Unipublic de Pintura Deportiva (1999 y 2007)

Calderón de la Barca en el Teatro Español de Madrid”, El Museo en la pequeña ciudad y El retrato en la época actual.

A finales de año, Vicente Lloréns aporta dos de sus característicos desnudos, a una exposición colectiva de autores valencianos organizada por la Galería de Arte “Segrelles del Pilar” en Valencia, entre el 27 de diciembre de 1983 y el 21 de enero de 1984³⁴⁶, a la vez que atiende una solicitud que le llega por mediación de su antiguo amigo el padre José María Blanquet. La Congregación de Hijos de la Sagrada Familia, con quienes había trabajado Lloréns Poy como profesor de dibujo en los años sesenta en su colegio “Hogar Nazaret” de Madrid, y para quienes había realizado un retrato al carbón del Padre Josep Manyanet y Vives³⁴⁷, fundador del Instituto religioso, en ese periodo de colaboración educativa, vuelven a ponerse en contacto oficial con él en vísperas de la beatificación del padre Manyanet anunciada por el Papa Juan Pablo II para el domingo 25 de noviembre de 1984.

Lloréns no había perdido nunca en realidad su relación con la orden, mantenida sobre todo a través de la estrecha amistad que siempre le había unido con el sacerdote miembro de la misma Vicente Mundina Balaguer, villarrealense también y activo religioso dedicado al mundo de la educación y al de la promoción de la formación profesional de los jóvenes con sus iniciativas pioneras en el cultivo especializado de productos como los champiñones, y en la jardinería y floricultura en general.

³⁴⁶ “Exposición de pintores valencianos”, en la que participan también, entre otros artistas plásticos Genaro Lahuerta, Gabriel Esteve, Ribera Berenguer, Luis Arcas y Francisco Sebastián.

³⁴⁷ José Manyanet y Vives (Trempt, 1833 – Barcelona, 1901) fue un sacerdote católico catalán que promovió la construcción del Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, obra de Antonio Gaudí en Barcelona. Fundó dos congregaciones religiosas, la Congregación de Hijos de la Sagrada Familia y la Congregación de Misioneras Hijas de la Sagrada Familia de Nazaret para llevar a cabo la labor pastoral de promover el culto a la Sagrada Familia y fomentar la educación cristiana de niños y jóvenes.

El encargo que ahora le realiza el padre José María Blanquet, superior de la Congregación, es la realización de una pintura al óleo a partir de las imágenes ya existentes, que se vería convertido en el retrato oficial de todo el proceso de beatificación del padre Manyanet. Del personaje y de la obra que iba pintando hace el propio Lloréns este retrato psicológico³⁴⁸:

“En su mirada se ve una persona con gesto autoritario y a la vez bondadoso. Su mirada es penetrante, de profunda vida espiritual, interior y exterior al mismo tiempo. El conjunto de la cabeza es noble, “de buena pinta”, “un senyor capellà i un capellà senyor”³⁴⁹, con un plante muy de su época. Su alma, su interior es reflejado en la mirada de un hombre fuerte, activo, dulce. Hemos conservado la indumentaria, el solideo, propios de la época. En su conjunto el cuadro es clásico, aproximado a la época del Beato”.

El óleo original, de 85 por 65 cm. se encuentra en la actualidad en la Curia General de las Misioneras Hijas de la Sagrada Familia de Nazaret, en la vía Leone Magno de Roma. Vicente Lloréns hizo además una copia fiel que se conserva en la Curia General de los Hijos de la Sagrada Familia, en la sede de la calle Entenza en Barcelona.

No solamente, trasladada a un tapiz, la imagen creada por Lloréns Poy estuvo en el balcón central de la fachada de la basílica de San Pedro en el Vaticano en la fecha de la solemne ceremonia de beatificación, lo mismo que ya había estado la de la Madre María Rosa Molas Vallvé, fundadora de la Congregación de Nuestra Señora de la Consolación, sino que también diversas reproducciones estuvieron en lugar

³⁴⁸ Revista *La Sagrada Familia*, órgano de la Congregación de Hijos de la Sagrada Familia. Septiembre-octubre 1984.

³⁴⁹ “Un señor sacerdote y un sacerdote señor”.

destacado en el altar mayor durante la Misa de acción de Gracias celebrada dos días después en la Parroquia de la Sagrada Familia en Roma, en el acto de homenaje al Beato Manyanet en el Salón Sant Jordi del Palacio de la Generalitat, con la presencia del Muy Honorable Presidente de la Generalitat Catalana, señor Jordi Pujol, el jueves 13 de diciembre, y en la Concelebración Eucarística presidida por el doctor Narcís Jubany, Cardenal Arzobispo de Barcelona el lunes siguiente, 17 de diciembre, en la catedral barcelonesa. Toda la propaganda referida a tal acontecimiento llevó impresa esta imagen oficial pintada por Lloréns Poy y, además de múltiples folletos, se imprimieron con la reproducción del retrato más de veinticinco mil estampas con textos en diversos idiomas.

El mismo retrato al óleo volvió a ser utilizado como imagen oficial del padre Josep Manyanet en las ceremonias de su canonización por el Papa Juan Pablo II el domingo 16 de mayo de 2004. En este caso se hicieron de la misma imagen seis mil reproducciones en menor tamaño (60 por 40 centímetros) que se distribuyeron en las sedes de ambos Institutos, masculino y femenino, esparcidas en España, Italia, estados Unidos, México, Colombia, Venezuela, Ecuador, Brasil, Paraguay, Argentina y Camerún.

La pintura se hizo presente además en toda la publicidad de la Canonización, esto es más de sesenta mil estampas, con textos en castellano, catalán, italiano, inglés, portugués y francés. La imagen realizada por Lloréns Poy sirvió además como portada para la publicación del *Álbum del centenario* conmemorativo de la muerte del padre Manyanet (2001), de las dos biografías publicadas en los citados idiomas con motivo de la canonización (2004), de la *Memoria de la Canonización* (2005) y de los cinco volúmenes de las *Obras Completas* en curso de publicación por la Editorial Biblioteca de Autores Cristianos³⁵⁰.

³⁵⁰ Aunque sin citar el nombre del autor, el retrato hecho por Lloréns Poy aparece también en las páginas web de las dos Congregaciones religiosas de la sagrada Familia,

3.5. La “Piedra de la Historia de Castellón”

La Corporación Municipal de Castellón, regida por Antonio Tirado Jiménez que, desde su acceso a las responsabilidades del gobierno local tras las primeras elecciones democráticas en 1979, había desarrollado un ambicioso programa de mejoras sociales y urbanísticas en la capital de la provincia, en el curso de la segunda legislatura inició un plan de embellecimiento ciudadano entre los que fue incluida la plaza de Santa Clara, céntrico espacio que ocupaba el solar del antiguo monasterio de la Inmaculada Concepción de religiosas clarisas que, una vez trasladada la comunidad al convento del Rosario de Vila-real a causa de la desamortización en el siglo XIX, fue posteriormente el primer Instituto de Enseñanza Secundaria de la ciudad hasta que también la piqueta acabó de manera definitiva con el edificio.

La plaza de Santa Clara, convertida en refugio durante la guerra civil y luego urbanizada sin grandes alardes estéticos, merecía más digno trato dada su ubicación inmediata a la calle Mayor de Castellón y a corta distancia del núcleo de la ciudad constituido por el edificio del Ayuntamiento, la catedral y el mercado central, de modo que el Colegio de Arquitectos de Castellón convocó un concurso para la ordenación de todo ese entorno, con el respaldo de la Corporación Municipal del que fueron ganadores los arquitectos de Albacete Alejandro y Rafael Marín Buck y Enrique Roca Rodríguez, con un atrevido diseño con zonas arboladas, galerías comerciales, cascadas de agua a distintos niveles, aparcamientos subterráneos y una gran zona peatonal que intercomunicaba los diferentes edificios. El proyecto, sin embargo no fue llevado a la práctica por sus

en la sección de santoral en la página web oficial del Estado Vaticano, en la de “Aciprensa” y en las páginas de Wikipedia en catalán, castellano, inglés y ruso.

grandes dimensiones y, por lo que respecta a la plaza Santa Clara la obra fue asignada a principios de 1985 al arquitecto de Sagunto José Ignacio Jordá.

La solución adoptada por Jordá fue la creación de un ágora rodeada de un elevado porche de moderno diseño por tres de sus lados de modo que unificara visualmente las desigualdades de todos los edificios que rodeaban la plaza pero que se mostrara diáfana al paso de los transeúntes, creando un espacio de esparcimiento que permitiera la celebración de eventos ciudadanos culturales, comerciales o festivos con gran afluencia de gente. La estructura, en feliz uso actual, aislaba el espacio central del movimiento circundante sin desligarlo del conjunto monumental de la plaza Mayor aneja. Al cuarto de los lados, abierto a la calle Mayor, se accedía desde esta salvando el desnivel por medio de unas amplias gradas, en cuyos laterales se abren los accesos de entrada y salida a un aparcamiento subterráneo de vehículos automóviles. En su diseño quedaba sugerida la posibilidad de ubicación en el centro de la plaza de algún tipo de elemento ornamental pero sin llegar a definir ninguna opción concreta, que el arquitecto dejaba al arbitrio y las necesidades del gobierno municipal.

Desde la Alcaldía castellonense se requirió a un grupo de expertos y eruditos, integrado por los señores Jaime Peris Domínguez, Ramón Godes Bengoechea, Ricardo Gómez Vicent y Antonio José Gascó Sidro para que emitieran su parecer sobre las conveniencias y posibilidades de la nueva plaza y dictaminaran sobre la forma más adecuada de rematar estéticamente el nuevo espacio urbano creado en la zona de Santa Clara. En su dictamen³⁵¹, tras apreciar los valores positivos del proyecto, se definieron con estos razonamientos:

“En el proyecto original se contempla la erección de una fuente o monumento de rasgos poco

³⁵¹ Dictamen rubricado con fecha 17 de junio de 1985 y dirigido al señor Alcalde Presidente del Excelentísimo Ayuntamiento de Castellón.

determinados. Creemos que este monumento debería tener la importancia y significación que corresponde al tratamiento formalista de la plaza y, dado que su emplazamiento coincide con lo que tradicionalmente se considera como primitivo solar de Castellón en su fundación por el Rey Jaime I en el siglo XIII, ningún otro motivo de conmemoración podría ser más adecuado que el alegórico a los orígenes de la ciudad.

Creemos que por el lugar de emplazamiento y por el asunto representado conviene mantenerse dentro de la escultura figurativa, lo que, en modo alguno, significa renunciar al lenguaje artístico moderno. Por ello, a instancias del Sr. Alcalde, sugerimos el nombre del pintor y escultor D. Vicente Lloréns Poy como la persona idónea para su realización.

La trayectoria de este artista, su importante obra pictórica y escultórica repartida en museos, edificios públicos y colecciones de toda España y el extranjero y, particularmente sus importantes monumentos erigidos en las vecinas localidades de Villarreal y Almazora, son aval más que suficiente que justifique el encargo. Además, su condición de villarrealense y el hecho de que realice la obra en esta tierra le permitirá una perfecta interpretación tanto de los aspectos plásticos como de los iconográficos.”

Con el visto bueno del Alcalde de Castellón, los miembros de la Comisión realizaron una primera visita personal de contacto con Lloréns Poy, exponiéndole los objetivos del Ayuntamiento y su punto de vista sobre el posible monumento en la plaza de Santa Clara, a lo que el artista respondió en los días inmediatos presentándoles diversos bocetos en los que sugiere la realización de una gran estela de seis metros y medio de alzado, cubierta con altorrelieves en ambas caras, aludiendo en una de ellas

a los momentos fundacionales de la ciudad de Castellón y en la otra diversos personajes alegóricos en torno al desarrollo cultural, económico y espiritual de la ciudad, unas sugerencias que bien acogidas por los comisionados, trasladan de inmediato al equipo de gobierno de la capital castellonense.

A requerimiento de la Alcaldía, que considera muy plausible la iniciativa, Vicente Lloréns Poy presenta oficialmente al Ayuntamiento las líneas generales de su proyecto³⁵², detallando las dimensiones del gran bloque pétreo, los criterios sobre los elementos, personajes y alegorías que en él habrían de representarse y, tras haber tomado rápido contacto con diversos especialistas en cantera, albañilería y tallado en piedra, un primer presupuesto de los costes de la obra que cifra en ese instante en treinta millones de pesetas. Todo ello, acompañando a una maqueta en escala 1:20 para que los miembros de la Corporación Municipal pudieran hacerse cargo en una primera impresión de los aspectos esenciales de la propuesta artística. Muy pronto la noticia del contacto del Ayuntamiento con Lloréns Poy para la realización de la obra salta a los medios de comunicación³⁵³:

“En el centro de la sala está el boceto realizado en barro sobre el que el artista está trabajando para que, si es aprobado, se transforme en el gran monumento que va a embellecer la plaza de Santa Clara en Castellón. Con ese cuidado que le caracteriza está modelando imágenes, algunas de las cuales llegarán a tener hasta tres metros de altura, siendo el total de figuras cercano a la cincuentena. El artista trabaja con cuidado, valorando volúmenes, líneas, espacios, y cuidando los detalles de las anatomías, atuendos, etc. Toda una historia de Castellón hecha en una didáctica biblia de

³⁵² Informe de Lloréns Poy dirigido al Alcalde del Excelentísimo Ayuntamiento de Castellón, de fecha 24 de junio de 1985.

³⁵³ A. Gascó en *Castellón Diario*: “Lloréns Poy trabaja en su más colosal obra”. 29 de julio de 1985.

piedra al estilo de las antiguas estelas mesopotámicas o de los obeliscos egipcios. Una obra en suma con personalidad de la que ocasión tendremos, a medida que avance el trabajo de la misma, de ocuparnos en extenso.”

El pliego oficial de condiciones económico-administrativas y técnicas para la contratación directa de la realización de la obra³⁵⁴ es aprobado por la Corporación Municipal en un pleno extraordinario, aunque de manera exclusiva por mayoría de votos del Grupo Socialista, dado que los concejales pertenecientes al Partido Popular se manifestaron en contra de la propuesta³⁵⁵ alegando, a través de su portavoz la concejala doña Carmen Belenguer, que no estaban en contra de la remodelación de la plaza de Santa Clara por sí misma, pero que sí que estaban disconformes con los planteamientos del equipo de gobierno puesto que, según su grupo las obras: “son necesarias pero la planificación ha sido errónea por parte de los socialistas”, “es excesivo el precio de 103 millones para urbanizar la plaza y además 30 millones de pesetas para realizar el monumento”. Igualmente se preguntaba si “está nuestra ciudad tan perfecta para destinar este presupuesto a este recinto, no tienen ustedes en su programa electoral otras obras y facetas a cumplir”. Ante las explicaciones del portavoz socialista don José Luis Villamarín, reafirmó: “Consideramos que hay mucho de superfluo en estas obras y con menos dinero se podía hacer igual de bello”³⁵⁶.

Con toda la polémica planteada de igual forma a nivel de calle por los concejales de la oposición, una vez aprobada oficialmente por el Plenario, el 4 de octubre Lloréns Poy presenta su plica de

³⁵⁴ Pliego de condiciones certificado por la Secretaria accidental del Excelentísimo Ayuntamiento, doña Fuensanta Salas Bruquetas, el 23 de agosto de 1985.

³⁵⁵ Libros de Actas del Plenario Municipal del Ayuntamiento de Castellón. Sesión extraordinaria del viernes 23 de agosto de 1985.

³⁵⁶ Declaraciones recogidas en las crónicas periodísticas en *Mediterráneo* y en *Castellón Diario*, de 24 de agosto de 1985.

conurrencia para la contratación directa³⁵⁷, con el compromiso de que, a pesar del largo plazo de gestión en una obra de tal envergadura, modelados, adquisición de materiales, acarreos, trabajos de instalación, etc. la mole escultórica pudiera ser entregada en acto de recepción definitiva durante el año 1986. Tras la adjudicación formal del concurso por parte del Ayuntamiento³⁵⁸, Lloréns Poy firma junto al Alcalde de Castellón don Antonio-José Tirado Jiménez el contrato de obras el 5 de noviembre de 1985³⁵⁹, poniendo en marcha de inmediato la compleja tarea del modelado a escala en barro de la gran pieza escultórica, para lo cual habilita un nuevo estudio de mayor altura y anchura en una zona aneja de su residencia en el camino de la Ermita de Vila-real.

La tarea que le espera es doble. Por un lado la intelectual de concretar el diseño definitivo de la selección y la distribución del grupo de figuras que van a aparecer reflejadas en la obra y, para ello, realizar la consulta de los numerosos textos publicados relativos a la historia, antropología y costumbres de Castellón y en general de las tierras valencianas, con el fin de documentar con el mayor rigor posible los detalles relativos a los múltiples atuendos de las sucesivas épocas representadas, armas, objetos, etc. y de manera simultánea contrastar las opiniones de diversos eruditos que le asesoren oportunamente en los aspectos más prácticos o más dudosos. Por otra parte, enfrentarse a las labores materiales de modelado de las figuras, dispuestas unas en perspectiva lejana y otras a un tamaño prácticamente el doble de las proporciones humanas habituales. La primera fase de este trabajo se prolongará durante cinco meses, analizando todas las figuras a partir de estudios de modelos masculinos y femeninos al natural.

³⁵⁷ Acuse de recibo del Jefe de Negociado de Urbanismo del Ayuntamiento de Castellón, el 4 de octubre de 1985

³⁵⁸ Libros de Actas del Plenario Municipal del Ayuntamiento de Castellón. Sesión ordinaria del viernes 18 de octubre de 1985.

³⁵⁹ Certificación del Contrato de Obras del Secretario interino de la Corporación Municipal de Castellón don José Mateo Rodríguez.

Para la elaboración de la maqueta, de cuatro metros de altura, se requirieron once mil kilos de barro amasado sobre un gigantesco tablero amazonado con un alma sustentante y con numerosas crucecillas empalmadas por alambres para evitar el desmante de la arcilla, que requería una constante humidificación durante todo el tiempo del proceso para evitar que cuartease y pudiera mantener su lozanía y elasticidad³⁶⁰ hasta el momento de poder sacar el enorme molde vaciado en escayola del que habría de salir, por el sistema de puntos la obra definitiva. El 8 de abril de 1986 puede hacer la presentación oficial de la cara posterior del monumento ante representantes del grupo municipal de gobierno, medios de comunicación y los miembros de la Comisión de Asesoramiento designada por el Ayuntamiento castellanense. El grupo municipal del Partido Popular declinó la presencia de alguno de sus componentes en el acto de presentación “por motivos personales y profesionales”³⁶¹.

El conjunto escultórico presenta en el centro un cuadrado con el escudo contemporáneo de la ciudad de Castellón, superpuesto a la inscripción en relieve con números romanos, del año de realización del monumento. En su perpendicular y en el límite superior aparece la imagen de la “Mare de Déu del Lledó”, patrona de la ciudad sostenida sobre sus hombros por un musculoso joven semidesnudo, en ligera genuflexión, prefiguración del mítico Perot de Granyana. Una hornacina horizontal en la parte izquierda recoge un grupo de jóvenes figuras alegóricas sentadas, despojadas de ropajes pero llevando en sus manos diferentes objetos alusivos a la literatura, la música, la pintura y la escultura, evocando la actividad espiritual e intelectual de los habitantes de Castellón, junto a las que destaca un capitel arquitectónico inspirado en los que adornaban las jambas del portal gótico de la catedral de Santa María. A la

³⁶⁰ Antonio Gascó, “Y la historia se hizo piedra eterna” en *Castellón Diario*, 9 de abril de 1986.

³⁶¹ Crónica de Amparo Panadero en *Mediterráneo* y de José Rico en *Castellón Diario*, de 9 de abril de 1986.

derecha, sobre un fondo de murallas almenadas se sitúan otras dos figuras alegóricas, ahora portando armas y objetos en referencia a las actividades de los primeros habitantes de la Plana castellonense, el pastoreo, la caza y la agricultura. A su lado las imágenes de los patronos religiosos de la población: San Blas, identificado por el báculo, la mitra y la carda de su martirio y, ya junto a la imagen de la virgen “lledonera”, el gigante San Cristóbal apoyado en su grueso bastón y portando al infante Jesús en su mano derecha.

En un nivel inferior aparecen a la izquierda, distribuidos en dos hileras, siete personajes representativos de la historia de Castellón distinguidos por sus labores filantrópicas y beneficiosas para los habitantes de la villa. Así, el prócer Guillem de Trullols, gracias a cuyo legado testamentario en 1391 la población pudo contar con su primer centro hospitalario; el notario Mas promotor en 1617 de una fundación asistencial; el obispo de Tortosa Fray Antonio José Salinas y Moreno, clérigo ilustrado, constructor del palacio episcopal a finales del siglo XVIII, y el brigadier Antonio Bermúdez de Castro y de Lopeiro de Pargas, gobernador político y militar de la provincia de Castellón en el tránsito al siglo XIX, corregidor reformista a quien se debe el derribo de las murallas de la villa y la creación de diversos servicios sociales. Ante ellos el obispo José Climent y Avinent, ilustrado promotor del valenciano en las visitas pastorales, fundador de centros educativos y creador a través de su testamento de una Casa de Huérfanos en Castellón; la filántropa Isabel Ferrer creadora de la primera escuela gratuita para niñas en su casa solariega; y el arcipreste don Juan Bautista Cardona Vives, promotor de la restauración de la catedral castellonense, Académico de la Historia y fundador mediante su legado de diversas iglesias y centros asistenciales y del Monte de Piedad de Castellón.

La línea en la base del monumento recoge figuras de mayores proporciones que, de derecha a izquierda del observador, representan una aguadora con sendas vasijas en la cabeza y bajo el brazo,

representando las fuentes de la Reina y de Barrasota, y a sus pies tendido en vigoroso escorzo aparece un anciano desnudo vertiendo agua sobre los campos, al estilo de las representaciones clásicas de los dioses fluviales, como imagen del fertilizador río Mijares que cruza la comarca de la Plana. Tras ellos, otras tres figuras simbolizan la agricultura (un labrador llevando al hombro una azada), el comercio (un porteador de un cesto de naranjas) y la industria (un peñador de cáñamo). En el centro, erguido bajo el escudo de la ciudad, un joven pescador llevando una red en una mano y enarbolando un alto remo en la otra, junto a una niña pequeña con una gaviota que evoca metafóricamente las islas Columbretes. Finalmente, en el costado izquierdo, una pareja de romeros ataviados con vestidos de fiesta dieciochescos, sujetan sendas cañas señalando su condición de romeros a la ermita de la Magdalena como representación de las tradiciones populares y la celebración de los orígenes legendarios de Castellón.

Aparte de las polémicas de fondo político, no achacables en ningún caso a la labor artística de Vicente Lloréns Poy, apenas conocidos los primeros detalles del diseño, surgen en los medios sociales de Castellón algunas voces detractoras, más o menos autorizadas, como la de la periodista Amparo Panadero³⁶², o como la de Roberto Pérez de Heredia, cronista de la sociedad “Germandat de Cavallers de la Conquesta”, que expresa su punto de vista lamentando que no se hubieran incluido en la nómina de personajes que aparecían en esta primera fase del monumento y en la de los previstos para la facies opuesta las figuras de la reina Violante de Hungría, segunda esposa del rey Jaime I, y la de don Pedro de Portugal, nieto de Ramón Berenguer IV y con derechos señoriales

³⁶² *Mediterráneo*, 25 de septiembre de 1986. Hace referencia al contraste que la remodelación de la plaza Santa Clara y el monumento ofrecían en el entorno del casco urbano de la ciudad, dentro de un extenso reportaje sobre las obras de la Solución Centro.

sobre la villa de Castellón por su matrimonio con la condesa Aurembiaix de Urgel, amante de Jaime I³⁶³.

“Creo haber presenciado desde mi humilde perspectiva, la ausencia de dos relevantes personajes, protagonistas directos del período fundacional, con méritos más que suficientes para tener un puesto al sol en el monolito, a buen seguro de entidad superior a cuantos hayan podido avalar la presencia en él de alguno de los incluidos. (...)

Está más que justificada la presencia de dichas dos auténticas figuras en el grupo que, en la Piedra Histórica de Castellón, tiende a evocar los orígenes más remotos de la ciudad: la de Doña Violante de Hungría, primera Reina de Valencia y la del Infante Don Pedro de Portugal, señor de Castellón. Ambos ostentaban esa respectiva condición en día tan señalado como lo fue el 8 de septiembre de 1251, fecha crucial determinante, que convertía en realidad la posibilidad del traslado y definitiva fundación de la villa que hoy es nuestro Castellón de la Plana. Su eliminación del monumento, erigido en parte para recordar dicho gozoso evento, impedirá a quienes admiren tan suntuosa obra rememorar, por olvidados, a dos protagonistas destacados.”

Indiferente a las críticas y comentarios, surgidos a menudo por el afán de protagonismo erudito o por intereses de competencia artística Lloréns continua los trabajos de modelado de la segunda cara del monumento, aquella que iba a estar dispuesta frente a la calle Mayor, en el lateral abierto de la urbanización en plaza de Santa Clara, como acceso a la misma. Son cuatro meses más de labor, luchando de nuevo con las ingentes

³⁶³ “Dos ausencias en la Piedra histórica de Castellón”, artículo escrito el 10 de enero de 1986 y publicado en la revista *Festividades* de marzo de 1986.

cantidades de la arcilla en un nuevo almacén, con nuevos modelos naturales y con nuevas figuras que completaban la idea esencial del monumento en este caso con un friso de imágenes alusivas a los momentos fundacionales de Castellón, al esfuerzo de los primeros pobladores tras la conquista del territorio en el siglo XIII y al desarrollo institucional de la capital.

Ateniéndose a ese espíritu de testimonio histórico, el diseño de esta cara anterior, en ciertos aspectos simétrico de la realizada precedentemente, tenía en su centro un escudo con las armas de los reyes aragoneses, el más antiguo de los encontrados en la documentación y las edificaciones medievales, bajo el cual y en números romanos se mostraba la fecha de fundación de la villa: 1251. Una hornacina horizontal en el ángulo superior derecho para el observador, reflejo de la existente en la otra cara evocaba los primitivos habitantes de la zona, con las figuras desnudas de un hombre y una mujer sujetando una cruz sobre la que se envuelve una bandera cuatribarrada. Tras ellos, varias representaciones de guerreros a caballo, unos con la cruz y otros con la media luna en el escudo recuerdan las luchas de la conquista de los territorios bajo el poderío musulmán por parte de los guerreros procedentes del norte.

En el extremo izquierdo, ante una muralla almenada, empieza el desfile de personajes identificables históricamente: en primer lugar, y teniendo detrás el rostro sugerido de un anónimo personaje musulmán aparecen el monarca Pedro I de Aragón, primero en reivindicar el señorío sobre Castellón, y al obispo de Tortosa que recibió años después la donación del Castell de Fadrell habitado por moros, judíos y cristianos como concesión del rey Alfonso II de Aragón, luego confirmada por Jaime I. Ocupando el centro de la composición aparece la representación del propio rey Jaime el Conquistador, con una apariencia iconográfica muy similar a la aplicada por Lloréns Poy en el monumento erigido en Almazora, en cuanto al rigor documental de su atuendo y corona, teniendo a su lado derecho a su lugarteniente en Valencia Ximén Pérez de Arenós, que deja

caer sobre el escudo de la villa el documento fechado en 8 de septiembre de 1251 por el que el monarca daba su consentimiento para el traslado al llano de la antigua población; y en el izquierdo al infante Nuño Sancho, conde del Rosellón y señor de Castellón entre 1234 y 1242, evocando a los personajes que a partir de las alquerías de Benirabe y Benimahomet desarrollaron la incipiente villa medieval.

En el lado derecho de la composición, dispuestos en tres hileras, un conjunto de monarcas y personajes anónimos civiles y eclesiásticos, implicados en la evolución institucional del municipio. Destaca sobre ellas en primer lugar la representación de Pedro II de Aragón junto a un grupo de figuras sentadas que figuran los componentes del primer Concejo de la villa que en diciembre de 1283 fue establecido por aquel monarca. En el nivel inferior siguiente, dos clérigos encapuchados recuerdan al abad del monasterio de Poblet a quien los jurados de Castellón prestaron fidelidad a finales del XIII al recibir las posesiones de la iglesia de San Vicente y al del monasterio de San Vicente de la Roqueta, señor de Castellón en 1260, que confirmó a la villa todas las donaciones realizadas por los señores que ya había tenido en el siglo XIII; y al lado de los monjes aparece Leonor de Castilla y de Ponthieu, esposa de Alfonso IV de Aragón, el Benigno, quien le entregó la plaza de Castellón como dote en su matrimonio y que ordenó la redacción de las ordenanzas de la villa para su buen gobierno.

En la línea de base, el artista colocó las figuras del rey Pedro IV que reunió Cortes en la población y la designó en 1321 cabeza de la gobernación entre los ríos de Uixó y el Cenia, y finalmente la reina Isabel II que convirtió a Castellón en capital de provincia en noviembre de 1833 y le dio el título de ciudad. Acaba en ambos el desfile de personajes históricos, dejando en el ángulo inferior izquierdo otro grupo escultórico con valores alegóricos, cuya plástica desnudez acentúa su valor documental como elementos de la masa anónima de personas que a lo largo de la

historia dieron vida a Castellón. Centrados en un grupo familiar (pareja de jóvenes con una criatura en brazos de la mujer) que otean el horizonte abiertos al futuro. Ante ellos, inclinado sobre los matorrales, un segador que va despejando los caminos para la labranza, más a la izquierda un constructor que apila las piezas de una columna y tras ellos adentrándose en la hornacina lateral y rodeados de plantas autóctonas como el palmito o las vides, otras seis figuras con herramientas y aperos que simbolizan el trabajo colectivo y constante de los primeros pobladores que establecieron su hogar en la Plana, construyendo la villa, despejando caminos y abriendo las tierras al cultivo e iniciando nuevas generaciones, pero también los componentes humanos de la intrahistoria vivificadora de la ciudad de Castellón a través de los tiempos.

Concluido el modelado en barro de esta segunda fase, el martes 29 de julio de 1986 Vicente Lloréns puede realizar su presentación ante las autoridades castellonenses, entidades sociales y culturales y los medios de comunicación³⁶⁴. Unos días más tarde, una vez se ha procedido al vaciado en yeso del enorme volumen, los moldes son remitidos a la cantería de Miret Tello³⁶⁵, en Polinyá (Barcelona) para complementar por el sistema de puntos el tallado de los grandes bloques que ya se están realizando, correspondientes a la primera facies del monumento ya ejecutada, y Lloréns Poy procede a la fase de dirección del trabajo de los desbastadores, puntistas y acabadores, así como las labores personales de detalle sobre los altorrelieves, tarea que le va a ocupar el medio año siguiente con diversos desplazamientos y estancias en Barcelona.

³⁶⁴ El alcalde de Castellón, Antonio José Tirado Jiménez, la teniente de alcalde y jefe de la oposición Carmen Belenguer y otros miembros del consistorio. *Castellón Diario*, 30 de julio de 1986.

³⁶⁵ Los talleres de José Miret en donde fue realizada la estereotomía y el esculpido de la obra fueron asimismo autores materiales del retablo mayor y la capilla del Santísimo del Santuario de Nuestra Señora de Torreciudad, la terminación y terminado de la portada de los Apóstoles de la catedral de Gerona, la puerta del Salón de la Reina y el gran escudo en la fachada del Ayuntamiento de Barcelona, y otras tareas en el barrio gótico y el palacete Albéniz en Barcelona.

Las previsiones iniciales hechas por las autoridades municipales habían programado el acto inaugural de la urbanización de la plaza de Santa Clara y de la *Piedra Histórica* para la celebración del día 6 de diciembre de ese mismo año, en el “Día de la Constitución”, pero la magnitud de la obra hizo que el acto tuviera que ser aplazado en diversas ocasiones hasta la primavera del siguiente año, una vez concluidos los festejos patronales de la Magdalena.

El día 21 de abril de 1987 llegan a Castellón los primeros quince bloques de los setenta de piedra blanca de arenisca, procedente de las canteras de Huelva, que van a componer el monumento. De manera previa se han construido las cinco gradas que se elevan noventa centímetros sobre el nivel del suelo sobre una planta de once por once metros de lado y el pedestal último, con una altura de 70 centímetros y una superficie de 5,5 por 3,9 metros sobre el que ha de reposar la base de la escultura. Son bloques de piedra abujardada procedentes de las vecinas canteras de Borriol. La obra escultórica, cumpliendo las prescripciones técnicas del pliego de condiciones de la contratación, tiene una altura de seis metros y medio por 4,10 metros de ancho, y un grosor de 2,5 metros, y las 38 piezas de diversos tamaños³⁶⁶ que lo componen sujetas interiormente por medio de pasadores metálicos, alcanzan en total un peso de 75,390 toneladas. Para soportarla sin riesgos se procedió a reforzar suficientemente las zonas del aparcamiento de vehículos de las plantas subterráneas³⁶⁷ sobre las que había de descansar la mole pétre.

³⁶⁶ Las piezas pesan entre los 200 kilos y las cuatro toneladas. Memoria de solicitud de material para el montaje dirigida por Lloréns Poy a los servicios técnicos municipales, de fecha 14 de abril.

³⁶⁷ Cálculos de resistencia efectuados por los técnicos municipales, la empresa constructora y la empresa especializada Entemax de Madrid. “Castellón diario”, 22 de abril de 1987.

El proceso de colocación se ejecuta con la ayuda de grandes grúas que depositan con minucioso ajuste las primeras hileras que conforman la base del monumento. La segunda fase de descarga y colocación tiene lugar el siguiente lunes 27, para terminar con otro grupo de bloques el día 4 de mayo. Durante el proceso final de elaboración fue realizada una mejora en las proporciones del conjunto, que pasa de los 66,625 metros cúbicos en el proyecto inicial a 96,600 en la obra definitivamente ejecutada, que obliga a Lloréns Poy a solicitar³⁶⁸ un incremento en las partidas de transporte y mano de obra, así como a rectificar algunas de las medidas de la base del monumento, lo que es aprobado por el Ayuntamiento resolviendo un aumento de 5.700.000 pesetas sobre el presupuesto inicial de la obra³⁶⁹.

Antes de proceder al cierre y sellado de los últimos bloques fue depositada en el interior de la enorme escultura una arqueta conteniendo un ejemplar de la Constitución Española de 1978, programas oficiales de los festejos en honor de Nuestra Señora de Lledó junto con una stampa de la misma, de las fiestas de la Magdalena con una típica cinta verde conmemorativa, y de los actos de hermanamiento con la ciudad francesa de Chatellerault. Por expreso deseo del Alcalde³⁷⁰ de la ciudad, se incluyó también en la caja cerrada un ejemplar del periódico *Mediterráneo* con el artículo de su redactora-jefe Amparo Panadero en el que a juicio de la primera autoridad municipal se realizaba la crítica más intensa sobre la remodelación urbanística que el Consistorio había realizado en la plaza de Santa Clara y su entorno.

En este sencillo acto, celebrado el lunes 18 de mayo, estuvieron presentes junto al escultor el concejal Nicolás Fernando Oliva en

³⁶⁸ Escrito al Ayuntamiento de 7 de febrero de 1987, dando cuenta de las mejoras y la necesidad de las correspondientes compensaciones.

³⁶⁹ Acuerdo de la Comisión Municipal de Gobierno de fecha 8 de mayo de 1987. Libros de Actas del Ayuntamiento de Castellón.

³⁷⁰ *Mediterráneo*, 19 de mayo de 1987.

representación de la Corporación y el regente de Servicios Municipales Ramón Miralles. Pero unos pocos días antes de la fecha marcada de manera definitiva para la inauguración oficial del monumento, la chispa de la polémica vuelve a brotar. Un artículo anónimo en la prensa diaria denuncia deficiencias en el resultado escultórico comparándolo con las maquetas iniciales en barro presentadas en el estudio del artista y señalando como responsables de que la obra no respondiese a las expectativas a los canteros que habían realizado el traslado por puntos, estropeando la labor artística de Lloréns Poy:

“Hemos visto terminado el gran monumento de Vicente Lloréns Poy que preside la plaza de Santa Clara y hemos dialogado con las gentes que pasean a diario por su vecindad. Pese a que admiran sus grandes proporciones y su colosalismo, pocos admiten que la obra esté bien resuelta y bien acabada. La verdad es que a Vicente Lloréns Poy no le han trabajado bien la obra los canteros que siguiendo su modelo han picado la piedra sacándola de puntos”.³⁷¹

Vicente Lloréns, que se encuentra por esos días en Madrid, recibe el asedio de las emisoras de radio castellonenses para que diera su versión sobre el asunto, pero él prefiere esperar hasta su regreso a Castellón para asó realizar una contundente defensa de su obra y la de sus escultores auxiliares en el propio periódico que había planteado las discutibles acusaciones³⁷²:

“Toda obra artística está expuesta a la crítica del público y por supuesto a la de los medios de comunicación. Pero cuando se utilizan estos medios informativos debe extremarse la prudencia y el rigor para no crear confusión.

³⁷¹ Artículo firmado por Redacción, en *Castellón Diario*, 16 de junio de 1987.

³⁷² Entrevista con Vicente Rubio en *Castellón Diario*, 22 de junio de 1987.

Debo puntualizar algunos conceptos: el autor del monumento soy yo y asumo toda la responsabilidad. Mi obra escultórica es la que se ha colocado en la plaza de Santa Clara; cuantos bocetos o estudios haya realizado durante el largo proceso de los mismos y el inmenso trabajo que ocasiona su culminación en piedra no tenía otro objeto que el de lograr un resultado final que correspondiera a los compromisos adquiridos con el Ayuntamiento y la ciudad de Castellón. Esto creo que lo he conseguido plenamente.

Debe advertirse que las técnicas del barro y su frescura quedarían patentes en la fundición en bronce, pero no así en piedra, dado el concepto escultórico que requiere la propia materia.

(sobre los canteros) ... Debo salir rotundamente al paso de las afirmaciones vertidas por “Castellón Diario” que, probablemente de forma involuntaria, llegaron a ser lesivas para su bien probado oficio. Convencido de ello declaro que han realizado una labor profesional, excelente y meritoria. Resulta sorprendente que, acaso por ligereza o tal vez por ignorancia, se haya hablado de estropicios, ineptitud y pérdida de oficio, en profesionales tan cualificados.

Los cambios apreciables respecto al modelo son consecuencia lógica de las nuevas calidades que exige el tamaño y la realización en materia definitiva y, en todos los casos, fueron introducidos por indicación mía.”

Tormenta en un vaso de agua, la polémica fue pronto resuelta y, tras haberse levantado la recepción de la obra por parte de los responsables municipales³⁷³, el monumento fue inaugurado la mañana del día 26 de junio de 1987, tras dos años de trabajo, como parte fundamental y

³⁷³ Acta de recepción provisional conformada por el Técnico Municipal Joaquín Tirado Fortuño, de fecha 20 de junio de 1987.

simbólica de la llamada Solución Centro de Castellón que, además de la remodelación de la plaza de Santa Clara, incluía la apertura de dos locales cívicos y la culminación de tres zonas ajardinadas en varios puntos de la ciudad. Una masiva afluencia de público se unió en la ceremonia a la presencia de las fuerzas vivas de la población, autoridades civiles y militares y una amplia representación de la vida cultural de la capital castellanense a la que dio voz el poeta local Miguel Peris Segarra con la lectura de un poema especialmente creado para la ocasión, recitado al concluir los diversos discursos oficiales y entre cuyas estrofas aparecían los siguientes versos³⁷⁴:

“Sota l’ombrós celatge de l’horta i la marina,
sota l’esguard del nostre i més trempat fadrí,
la pedra de la història s’enlaira com gavina
cercant blaves dreceres per fer el seu camí”.

La labor escultórica de Lloréns Poy no se interrumpe. En la precedente primavera³⁷⁵ el Ayuntamiento de Vila-real le había realizado nuevos encargos que, dada la labor que estaba desarrollando en Castellón no puede atender de inmediato, pero que retoma con entusiasmo en cuanto la *Piedra de la Historia* ocupa su lugar definitivo. Por un lado, la reproducción en madera policromada de la imagen de Nuestra Señora de Gracia, advocación considerada como la patrona religiosa de Vila-real, y cuyo original, una talla de probable datación en el siglo XIV había sido destruida en 1936, en los inicios de la guerra civil española. La segunda propuesta es el modelado de un busto del escultor José Pascual Ortells López, maestro y mentor de Vicente Lloréns en sus primeros pasos, con la idea de que, una vez pasado a su materia definitiva en bronce pudiera ser ubicado como homenaje al ilustre hijo de la ciudad bien en alguna de las plazas o jardines de la localidad, bien en el paraje del ermitorio de Nuestra Señora de Gracia, lugar en donde el artista pasaba largas temporadas y en

³⁷⁴ *Mediterráneo*, 26 de junio de 1987. *Obres completes* de Miquel Peris Segarra.

³⁷⁵ *Mediterráneo*, 17 de marzo de 1987.

donde situó el estudio en donde realizó muchas de las imágenes religiosas para las entidades y cofradías de Vila-real. Aunque la idea del busto de Ortells se planteó en un primer momento como resultado de un concurso artístico, el Ayuntamiento opta pronto por solicitar la realización del trabajo a quien fue su mejor discípulo³⁷⁶.

Aproximadamente en las mismas fechas, la Confederación Castellonense de la Pequeña y Mediana Empresa se pone en contacto con él, a través de su Secretario General, con la propuesta de realizar una escultura de pequeño tamaño con el objetivo de que fuera entregada como distinción a las empresas provinciales más destacadas cada año en la ceremonia de los “Premios PYMEC” que habían iniciado su andadura en el año 1986. La gran acogida de la primera convocatoria entre los medios empresariales motivó a la Confederación a continuar entregando los premios pero instituyendo un modelo oficial para el trofeo honorífico destinado a galardonar anualmente a cuarenta representantes de los sectores industriales, comerciales y artesanales de la provincia. La Mutua Industrial Castellonense actuó como patrocinadora de la realización, al hacerse cargo del coste del encargo y escogiendo directamente a Lloréns Poy, con quien junto a representantes de la PYMEC³⁷⁷ entablan rápido contacto con el deseo de hacer entrega de la primera remesa de las estatuillas en la siguiente ceremonia durante el otoño de ese año³⁷⁸.

³⁷⁶ *Mediterráneo*, 24 de abril de 1987. El titular de la noticia resulta anecdótico por lo confuso, pues refiriéndose al entonces concejal de Cultura, la corresponsal afirma “Heredía anticipa que una escultura del ciclista Lloréns se ubicará en la ermita”. En realidad, como se indica en el texto, el encargo a Lloréns fue la realización de un busto del escultor Ortells, sin que mediara en absoluto en el asunto el desaparecido campeón ciclista villarrealense Juan Bautista Lloréns.

³⁷⁷ Carta de José P. Serrano, secretario general de la PYMEC, con fecha 5 de octubre de 1987. Archivo personal de Lloréns Poy.

³⁷⁸ La entrega de la primera remesa de copias de la escultura, que continua realizándose cada año en los momentos presentes, tuvo lugar el 28 de noviembre de 1987, en el desarrollo de un concurrido acto social en los “Jardines Alaska” de Vila-real. *Mediterráneo*, 27 de noviembre de 1987.

El diseño que con la urgencia señalada elabora Vicente Lloréns presenta con la imagen de un joven desnudo al dios griego Hermes, modelado con formas muy estilizadas, llevando en su cabeza el gorro caduceo, símbolo del comercio, y sujetando con ambas manos ante él una rueda dentada como representación de la actividad industrial. La figura, erguida y con una altura de 33 centímetros, está situada sobre un pedestal con la placa justificativa del galardón lleva delante el escudo en relieve con el emblema de la PYME, entidad convocante en Castellón. La presentación del modelo en barro a los promotores, autoridades y medios de comunicación³⁷⁹ tiene lugar el 15 de octubre de 1987 en el estudio del artista, que declara entonces su propósito de pasar una temporada en Madrid:

“Será como empezar de nuevo y espero poder volver a dedicarme de pleno a la pintura, faceta que no he podido cultivar en este periodo. Espero volver a retomar mi línea pictórica que tuve que postergar a causa del monumento de la plaza de Santa Clara. Mis investigaciones pictóricas comenzaron con un interés específico por la figura humana, para pasar al desnudo y posteriormente centrar el trabajo en la vida interior de los personajes. Sin dejar de lado los encargos que ya tengo hechos, espero ahora poder trabajar en una nueva serie de desnudos”.

³⁷⁹ *Mediterráneo*, 16 de octubre de 1987.

4. La plenitud como artista

(1988 - 2010)

4.1. Logros entre decepciones

Tales propósitos de nueva dedicación a la pintura tardará todavía que esperar pues a la vez que la atención a las recientes labores escultóricas Lloréns Poy se encuentra desde hace meses volcado en la elaboración de su Tesis Doctoral inscrita en septiembre de 1986 en la Universidad Complutense, bajo la dirección del profesor Cruz Solís³⁸⁰, y dedicada, como ampliación del tema de su tesina de Licenciatura en Bellas Artes, a la figura de su maestro el escultor José Pascual Ortells. A lo largo del periodo anterior ha procedido a recopilar la documentación, correspondencia epistolar, testimonios escritos y críticas de arte en torno a la biografía de quien fuera guía de sus pasos iniciales en el mundo artístico. Todo el año siguiente estará dedicado a poner en orden no sólo los datos objetivos sobre Ortells, sino también sus evocaciones y memorias personales, integrando en el trabajo académico el conocimiento de los detalles que los años de colaboración y amistad permitían aportar dando un valor humano al preciso relato de los hechos. Con todo, esta actividad intelectual se verá constantemente interrumpida por compromisos y solicitudes que no en todos los casos llegarán a feliz término.

³⁸⁰ Fernando Cruz Solís (1923-2003) escultor sevillano, Catedrático de Escultura en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, Segunda Medalla de Escultura en la Exposición Nacional de Bellas Artes en 1952, autor de la puerta de entrada en bronce a la Basílica del Valle de los Caídos, de los grupos escultóricos en la base del monumento en el Cerro de los Ángeles, y de notables muestras de imaginería de Semana Santa en Castilla y Andalucía.

Ya en noviembre de 1987 había recibido en su estudio de Vila-real la visita de representantes de la “Asociación de Coleccionistas de Arte” empresa comercial valenciana dirigida por el editor Ricardo J. Vicent Museros, quienes le confían la realización de una escultura de pequeño formato con la efigie del Rey Jaime I, con la cual pretenden realizar una tirada de copias en bronce para difundirlas en conmemoración del 750 aniversario de la fundación del reino de Valencia.

Como resultado de las conversaciones planteadas con la entidad, Lloréns modela por cuarta vez la figura del rey Conquistador, en esta ocasión en posición sedente y, en varios aspectos, resumiendo las representaciones escultóricas realizadas con anterioridad para los municipios de Vila-real, Almazora y Castellón al aportar elementos ya presentes en cada una de ellas. La nueva figura, vestida con túnica sobre cota de malla y tocada con una corona real abierta de cuatro puntas, se representa con aspecto juvenil sentada en un trono sin brazos, portando en la mano derecha el rollo de un documento y sujetando en la izquierda la empuñadura de su espada apuntada sobre el suelo y con el emblema real aragonés en la parte superior de la funda. En la cenefa que rodea el pie poligonal de la escultura aparece la inscripción: “Jacobus I R. Arag. Valentiae Regni Conditor Munificens”.

Del original fundido en bronce a la cera perdida se realizan 380 copias de 41 centímetros de altura, presentadas sobre peana cuadrada de mármol negro de veinte centímetros de lado, con un peso total de siete quilogramos, todas ellas con la firma grabada del autor y refrendo notarial, que son sacadas a la venta por suscripción en el mes de abril de 1988³⁸¹. Mientras que la escultura original y sus derechos quedan en propiedad de la empresa editora, las dos primeras copias numeradas son

³⁸¹ El acuerdo contractual entre el artista y la entidad comercial contratante no es firmado sin embargo, sino con fecha 20 de junio de 1988. Archivo personal de Lloréns Poy.

entregadas a Su Majestad Juan Carlos I y al Presidente de la Generalitat Valenciana.

Entre los proyectos fallidos en ese tiempo se encuentran destacadamente dos propuestas relacionadas con la figura de la Madre María Rosa Molas, fundadora de la Orden de Nuestra Señora de la Consolación, de la cual Lloréns Poy había hecho el retrato oficial tantas veces dado a conocer en los centros religiosos y educativos de la Orden, y el retablo de su sepulcro en la sede Central de la Congregación en Jesús – Tortosa. Uno de ellos, en el que interviene repetidamente como contacto³⁸² el presbítero de esta última población, Vicente Beltrán, se preveía destinado a una plaza frente al Hospital de la Santa Cruz de Jesús. A pesar del interés de la Comisión constituida al efecto en aquella localidad y de las múltiples sugerencias manejadas al respecto en lo referente al posible diseño³⁸³, así como de los diversos diseños barajados por Lloréns Poy, el monumento no alcanza a llevarse a cabo por la falta de suficiente financiación económica³⁸⁴.

La otra propuesta que le llega a comienzos de 1988 es la erección de un monumento, igualmente en homenaje a la Madre Molas, en la plaza que lleva su nombre en la ciudad de Benicarló. A instancias del Ayuntamiento de la población, en especial su alcalde Juan Vicente Rambla y del concejal de Cultura, el ingeniero industrial Patricio Cornelles, promotor de la iniciativa, Lloréns Poy plantea levantar en la rotonda central de la plaza, en donde concluyen dos amplias avenidas un obelisco de piedra de una altura de ocho metros, ante el cual y sobre un pedestal de metro y medio de altura se representaba la figura en bronce, a tamaño de vez y

³⁸² Cartas de 17 de junio y de 18 de julio de 1988. Archivo personal de Lloréns Poy.

³⁸³ La imagen de la religiosa en actitud acogedora podría haber ido acompañada de otras dos figuras; se sugería el llevar incorporados en la base de piedra del monumento los anagramas de la Orden de la Consolación y del Hospital y los escudos del Ayuntamiento y del Obispado de Tortosa.

³⁸⁴ Carta de Vicente Beguer Oliveres, Presidente de la Comisión Pro Monumento, de fecha 28 de noviembre de 1988. Archivo personal de Lloréns Poy.

media de la estatura humana habitual, de Santa María Rosa Molas vestida con los característicos hábitos de la Orden por ella fundada, sentada y dando abrazo a un niño mientras que otro se halla tendido a sus pies.

El miércoles 15 de junio de 1988 las autoridades de la localidad colocaron la simbólica primera piedra en el lugar previsto para la erección del monumento, enterrando de forma ritual un puñado de monedas en circulación y la prensa correspondiente a la fecha. Posteriormente se pasó al salón de actos del Colegio de Nuestra Señora de la Consolación, a corta distancia del lugar, para hacer la presentación al público de la maqueta confeccionada por Vicente Lloréns quien dio una explicación de las características del monumento, después de que el señor Cornelles diera lectura a una carta dirigida a la Madre Molas de carácter testimonial y emocional. El señor alcalde cerró el acto en lo que los medios de comunicación consideraron: “una jornada memorable, que quedará en los anales de la historia de Benicarló y que ha sido como un reconocimiento de la población a esta Maestra de la Humanidad que fundó el Colegio Consolación que es riqueza natural continua para la ciudad”³⁸⁵. El monumento pese a este manifiesto interés y demostraciones públicas, no llegó nunca a realizarse por disensiones económicas entre el Ayuntamiento de la ciudad y la Comunidad de religiosas de Nuestra Señora de la Consolación.

Lo que sí que culmina, a pesar del tiempo invertido en estas diversas incidencias, es la nueva imagen de Nuestra Señora de Gracia que le había sido confiada el año anterior por el Ayuntamiento de Vila-real. Vicente Lloréns ya había modelado años atrás una imagen destinada a uno de los altares de la Iglesia Arciprestal villarrealense, más tarde entronizada en el retablo de la capilla de la Comunión del mismo templo y de la que se habían hecho copias distribuidas por todas las parroquias de la ciudad. Sus proporciones sin embargo, y aun aceptando una gran semejanza con la

³⁸⁵ José Palanques en *Castellón Diario*, 16 de junio de 1988.

imagen original, destruida en agosto de 1936 por grupos anarquistas al inicio de la guerra civil española, no se correspondían con exactitud con aquella imagen protogótica de la que afortunadamente quedaban algunos testimonios fotográficos a partir de varias placas de cristal tomadas a principios de siglo por el erudito villarrealense Carlos Sarthou Carreres y otras imágenes en celuloide más recientes del profesional local José Serra. Gracias a que las tomas conservadas presentaban la escultura desde ángulos diversos y, contando con las someras descripciones testimoniadas en sus escritos por algunos historiadores y autores piadosos como los sacerdotes Benito Traver y José Pascual Candau, el carácter de la imagen medieval pudo ser estructurado de manera minuciosa incluso en lo que hacía referencia a aspectos relativos a su colorido y ornamentación.

Una vez concluida la contienda civil en la comarca, en septiembre de 1938, el imaginero Pascual Amorós había recompuesto de memoria y tallados el rostro y las manos de la Virgen María y del Niño Jesús de manera que colocados sobre un armazón de madera revestida con diversos paños nobles permitieron la celebración de los festejos patronales y la veneración de los fieles hasta que uno de sus discípulos, Julio Pascual Fuster, se hizo cargo de completar la obra iniciada por Amorós. Diversos errores de apreciación en las medidas y el estilo hicieron sin embargo que el resultado distara mucho de los propósitos iniciales. Las proporciones resultaban más alargadas respecto a las formas naturales, la postura más hierática e, imaginando una posición sedente de Nuestra Señora sobre un trono real, se dotó a la imagen de un alto respaldo de evocación gótica que malograba el resultado final y distorsionaba la iconografía de las imágenes marianas de finales del periodo románico. La imagen destruida en 1936, aun respondiendo en la mayoría de los aspectos a dicha tipología, incorporaba otros elementos genuinos como la posición lateral y no frontal del infante sobre las rodillas de la madre y en especial la expresión sonriente y humanizada del rostro de la Virgen María que permitía situarla con bastante probabilidad en los albores del estilo gótico.

Todas estas cuestiones fueron entonces tenidas en cuenta por el artista quien, en colaboración con el responsable municipal de Cultura, a la sazón el autor del presente texto, que aportó su asesoramiento histórico en la investigación, procuró alcanzar el mínimo detalle en la fiel reproducción de la antigua imagen si bien dulcificándola en la asimetría de su rostro arcaico y también librándola de algunas imperfecciones y añadidos sobre la talla que el paso del tiempo había provocado en la originaria escultura medieval. Tras el modelado referencial en barro, la escultura definitiva fue tallada en madera vieja de nogal conseguida exprofeso, con una altura de setenta y cuatro centímetros, sobre una base de 34 por 22 centímetros, recubierta de oro fino y delicadamente policromada antes de proporcionarle el recubrimiento de un patinado idóneo que le diera el carácter de su antigüedad.

El acabado definitivo de la escultura fue presentado públicamente el 28 de junio de 1988 a las autoridades municipales y a los medios de comunicación, y la bendición y entronización de la imagen tuvo lugar el domingo 3 de julio, durante el desarrollo de la tradicional fiesta de la Visitación en el ermitorio de Nuestra Señora de Gracia, con la presencia de la Corporación Municipal de Vila-real y de los numerosos asistentes a la celebración eucarística que tuvo lugar a continuación³⁸⁶. Dado que la imagen de Julio Fuster estaba ya en cierta forma asimilada al gusto popular en la hornacina principal del retablo en la capilla del ermitorio por la costumbre de los años anteriores transcurridos, la escultura de Lloréns Poy fue depositada en el oratorio del mismo edificio llamado “de la coveta”, una cavidad natural en la ladera del río Mijares habitada por eremitas durante la edad Media, en donde la tradición local afirmaba que la antigua imagen había sido hallada y venerada y que, tras años de haber permanecido oculta tras un retablo y altar por otra parte con interesante ornamentación en estilo barroco a mediados del siglo XVIII, había sido puesta de nuevo al

³⁸⁶ *Mediterráneo*, 2 de julio de 1988.

descubierto con las tareas de saneamiento y rehabilitación del edificio del ermitorio llevadas a término en los años inmediatos.

El busto en homenaje al escultor Ortells que el Ayuntamiento había encargado a Lloréns Poy al mismo tiempo que la reproducción escultórica de la Virgen de Gracia había sido empezado a modelar por este con gran interés, pero diversas circunstancias personales y nuevos proyectos de envergadura en los meses siguientes hicieron que quedara interrumpida su ejecución, y aunque conservado el boceto en el estudio del artista no pasó hasta el momento presente del estadio de configuración en barro. En su lugar, Lloréns Poy dedica los meses del verano en avanzar en un nuevo encargo que le plantean los miembros de la Congregación de Hijos de la Sagrada Familia, la organización religiosa con la que el escultor ya había colaborado en muy distintas ocasiones y tareas a lo largo de su vida.

La Orden de la Sagrada Familia, que había promovido la edificación de una nueva capilla en su Casa Central en Barcelona, la parroquia del beato José Manyanet, para depositar en ella las reliquias del fundador de la Orden y convertirla en su principal santuario, requiere nuevamente los servicios de Lloréns Poy en esta ocasión en su faceta de escultor para la creación de una imagen de bulto redondo destinada a la hornacina central en el atrio del futuro sepulcro del santo. Vicente Lloréns modela para ellos en su estudio una imagen de notable altura, 195 centímetros, sobre un breve pedestal cuadrado de 60 centímetros de lado, con el busto y el rostro del sacerdote similares a los ya tipificados en sus anteriores representaciones plásticas tanto en el primer retrato realizado en difumino para el colegio de Madrid como en los óleos que fueron sus representaciones oficiales en las ceremonias de beatificación primero y más tarde en la canonización del padre Manyanet, pero completando su serena figura de cuerpo entero, vestido con sotana y fajín colgante a la izquierda y cubierto con amplio manteo de múltiples pliegues verticales que el clérigo

retira discretamente con la mano izquierda, mientras que con la derecha aprieta un libro sobre su pecho.

Tras los trabajos de modelado realizados en Vila-real durante los meses de agosto a octubre de 1988, la imagen fue fundida en bronce en los talleres Eduardo Capa de Arganda del Rey, y dispuesta en su lugar en el santuario barcelonés de la Congregación de la Sagrada Familia en diciembre del mismo año. Del vaciado de la misma se realizaron dos copias, una de ellas colocada en la capilla de la Sagrada Familia de la Curia General de la Orden en Barcelona, y la otra en el jardín, frente al colegio “Montserrat” de las Misioneras Hijas de la Sagrada Familia de Nazaret, igualmente en Barcelona. Un año más tarde las reliquias del nuevo beato fueron solemnemente trasladadas a su sepulcro y con tal motivo se realizó la bendición de la imagen original³⁸⁷ situada en la capilla que hace de atrio del camarín en donde los religiosos guardan el sepulcro del fundador de la Orden.

4.2. Doctorado en la Universidad Complutense

Los últimos meses del año 1988 los dedica Vicente Lloréns Poy a la revisión definitiva del texto de su Tesis Doctoral sobre el escultor Ortells, en cuya documentación y redacción había trabajado durante los últimos tres años, realizando el marcado de epígrafes y los índices correspondientes, enumerando el repertorio bibliográfico, concretando los datos de la catalogación de las obras escultóricas del maestro y recopilando la información gráfica sobre las piezas principales que será por último incorporada como apéndice fundamental de su trabajo académico. El catedrático director de la Tesis, D, Fernando Cruz Solís, da el visto bueno a

³⁸⁷ Programa de actos de la *Setmana Manyanetiana*, diciembre de 1990.

la redacción y autoriza su presentación ante el Tribunal³⁸⁸ calificador con fecha 31 de marzo de 1989, a la vez que plantea al Director del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense, D. Francisco Toledo Sánchez, su sugerencia de miembros para la formación del Tribunal. Como procedimiento previo a la lectura y defensa de la Tesis, el texto de esta es leído y revisado por los Profesores Doctores del Departamento de Escultura: D. Joaquín García Donaire, D. Rodolfo Conesa Bermejo, D. Juan Manuel Castrillón, D. Miguel Ángel Sánchez García, D. José de las Casas Gómez, D. José Luis Parés Parra, D. Francisco López Parra, D. Francisco López Hernández y D. Pedro Terrón Manrique, además del citado Director, quienes acuerdan por unanimidad informarla favorablemente y proceder a su correspondiente tramitación, por considerarla como el resultado positivo de una importante labor de investigación³⁸⁹.

Lloréns Poy es convocado para la defensa académica de su trabajo para el día 19 de junio de 1989 en el Salón de Grados de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid³⁹⁰. Componen el Tribunal examinador, presidido por el Catedrático de Escultura de la Complutense D. Joaquín García Donaire, el también catedrático de Escultura en la misma D. Rodolfo Conesa Bermejo, el investigador de Historia del Arte D. Wifredo Rincón García, miembro del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, D. José Luis Morales Marín, Profesor Titular de Historia del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, y D. Manuel Fernández

³⁸⁸ “Examinada la tesis doctoral de don Vicente Lloréns Poy titulada “El escultor Ortells, vida y obra de un maestro”, creo, como Director de la citada Tesis, que se trata de un trabajo de investigación original y reúne todos los requisitos exigidos para ser presentada ante el Tribunal calificador”. Escrito autógrafo del profesor Cruz Solís. Archivo personal de Lloréns Poy.

³⁸⁹ Certificación del acuerdo del Director del Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes, de fecha 16 de mayo de 1989.

³⁹⁰ Convocatoria de la Secretaría de la Facultad de fecha 13 de junio de 1989.

Nieto, profesor de Literatura Española en la Facultad de Filología de la Complutense, que actúa como Secretario del Tribunal.

La defensa pública de la Tesis dio comienzo a las 13,30 horas en el citado recinto y en su exposición Lloréns Poy hace una emotiva presentación de la biografía de su maestro José Pascual Ortells López, desgranando anécdotas personales dado su conocimiento directo del protagonista de la investigación académica y puntualizando los aspectos más relevantes de su contenido. El trabajo de Vicente Lloréns consta de una breve introducción, nueve capítulos, un apartado de conclusiones, bibliografía y dos apéndices. El Capítulo I, con el título “Primeros trazos”, trata del nacimiento e infancia de José Ortells en Vila-real (Castellón) considerando en el mismo su innata vocación de escultor. Los Capítulos II y III, con los lemas “En el estudio” y “Entre los clásicos” se centran en la etapa formativa del artista: sus primeros maestros, los estudios académicos en Valencia, el aprendizaje en Madrid con Agustín Querol y con Mariano Benlliure, los premios de juventud y los viajes de ampliación de estudios a Roma y París, pensionado por la Real Academia de San Fernando. Los cuatro Capítulos siguientes, IV, V, VI y VII, relatan su trayectoria profesional desde que obtiene la Primera Medalla de Escultura en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1917 con su escultura “Poema”, hasta el momento de su muerte en Vila-real en el mes de noviembre de 1961, actividad repasada cronológicamente por medio de una puntual documentación, en la que destacan las citas sobre la correspondencia mantenida por Ortells con el propio Lloréns Poy y el oportuno comentario sobre los aspectos formales e iconográficos de cada uno de los trabajos o proyectos. El Capítulo VIII profundiza en las características humanas de Ortells, en su magisterio y en su labor docente como Catedrático de Escultura Anatómica en la Escuela Central de Bellas Artes de Madrid. Por último, en el Capítulo IX analiza su personalidad artística, su obra, su evolución estilística y los juicios de la crítica. El primero de los Apéndices ordena exhaustivamente el Catálogo de las obras producidas, al que ilustra

el Apéndice segundo con fotografías de algunas de las obras más representativas de la extensa producción escultórica de José Ortells.

La Tesis, que recibe la calificación³⁹¹ de Apto “cum laude”, fue publicada facsimilarmente con su título “El escultor Ortells, vida y obra de un maestro” por la Editorial de la Universidad Complutense de Madrid a principios del año inmediato, coincidiendo con el acto de investidura como Doctor en Bellas Artes de Vicente Lloréns Poy³⁹². La solemne sesión académica tuvo lugar en el Paraninfo de la Universidad Complutense, en la calle de San Bernardo de Madrid, a las once horas del día 29 de enero de 1990³⁹³, con motivo de la Festividad de Santo Tomás de Aquino, junto al resto de doctorandos que obtuvieron el Grado durante el curso 1988-1989.

En tanto que este ritual académico tiene lugar, Lloréns Poy se halla ya inmerso en un nuevo proyecto que le va a mantener ocupado de manera absorbente y reiterada a lo largo de los años venideros. Desde comienzos del año 1989, una comisión gestora integrada por representantes de la Corporación Municipal de Vila-real, asociaciones cívicas y religiosas, y representantes de los ámbitos económicos y culturales de la ciudad, bajo la presidencia de la Abadesa de la Comunidad de Religiosas Clarisas que residen en el Convento anejo al templo de San Pascual, había iniciado una serie de reuniones de estudio preparatorias de algunos eventos que la localidad iba a celebrar entre los años 1991 y 1992, relativos a los centenarios de la beatificación y de la muerte de San Pascual Bayón, patrono de la ciudad. El más inmediato y urgente suponía la realización de diversas obras que dignificaran el recinto del templo para acoger, como sede

³⁹¹ Certificación del secretario del Tribunal de fecha 19 de junio de 1989, que incluye un error, al señalar que el doctorando procedió a la lectura de la Tesis el día 19 de mayo de 1989. Así consta en la edición facsímil del trabajo.

³⁹² Convocatoria de la Secretaría General de la Universidad Complutense de Madrid de fecha 24 de noviembre de 1989. Archivo personal de Vicente Lloréns Poy.

³⁹³ Invitación del rector de la Universidad Complutense de fecha 18 de enero de 1990. Archivo personal de Vicente Lloréns Poy.

principal, los actos de tipo litúrgico, social y cultural que pudieran programarse.

4.3. La “Real Capilla” de San Pascual.

El antiguo convento del Rosario, con su iglesia y la Real Capilla sepulcro de San Pascual, destruidos en el año 1936, habían tenido un primer intento de reconstrucción en el año 1940, para lo cual la Junta de Obras creada al efecto³⁹⁴ había encargado la redacción de un proyecto idóneo de nueva planta al arquitecto diocesano Vicente Traver Tomás. Las obras por él proyectadas se iniciaron el 17 de mayo de 1942 con el acto de colocación de la primera piedra, un bloque de mármol negro procedente del antiguo templo destruido. Pero apenas iniciados los trabajos de cimentación, dicho proyecto se desestimó porque, aunque era de esmerado diseño, se consideró que tenía un escaso tamaño para las pretensiones iniciales.

Se redactó entonces un nuevo proyecto, mayor y más pretencioso, titulado Templo Votivo Eucarístico Internacional de San Pascual, encargado por una nueva Junta Local a los arquitectos de Regiones Devastadas D. Manuel Romaní y D. José A. Pastor, el cual fue aceptado y aprobado y en base al cual se reanudaron las obras en 1949³⁹⁵ con el acto simbólico de romper un muro para dar acceso a la celda del santo, afortunadamente uno de los pocos lugares identificables tras la destrucción del recinto conventual, y que debía convertirse en uno de los ejes primordiales en el diseño de la nueva construcción. Las obras, previstas en fases, se desarrollaron con enorme lentitud a lo largo de los diecinueve años siguientes, debido a que los recursos económicos necesarios para la erección

³⁹⁴ Decreto de 26 de febrero de 1940 de D. Félix Bilbao, obispo de Tortosa.

³⁹⁵ Aprobada la solicitud de ejecución de obras en Sesión Plenaria de 3 de junio de 1949. Libros de Actas del Ilustrísimo Ayuntamiento de Vila-real.

de la magna obra procedían esencialmente de donaciones particulares y de las limosnas de los fieles devotos, hasta 1968, cuando se paralizaron debido al elevado coste económico y la obra quedó sin terminar ni siquiera en su estructura a pesar de los grandes esfuerzos del pueblo de Vila-real.

Con el asesoramiento del arquitecto barcelonés D. José María Fargas Falp y la intervención técnica del arquitecto municipal D. Vicente Vives Llorca se procede a partir de agosto de 1969 a un replanteamiento general del proyecto, decidiendo dejar la nave del crucero ya construida como obra de ladrillo visto, recuperando el valor de este material e incorporar aquellas partes del convento antiguo que fuera posible anexionarle para reclamar todavía más sencillez a la obra, enluciendo los paramentos de mayores dimensiones y pintándolos en el tono marrón de los hábitos franciscanos, consolidando un sencillo altar mayor y ornamentando la parte alta de la zona posterior de este, en donde se hallaba el espacio de la antigua celda pascualina con una escueta cruz de grandes dimensiones. Con el aditamento de algunas lámparas decorativas de aire bizantino, se terminaron las obras y se bendijo el Templo el domingo 16 de mayo de 1971.

Valga esta digresión sobre el proceso de construcción del edificio sobre el que la nueva Junta convocada en 1989 pretendía realizar nuevas intervenciones al cabo de dieciocho años de paralización de las obras, para valorar el objetivo de promover una acción artística que diera relieve y proyección a una estructura que adolecía de cualquier rasgo en este sentido, salvo la aportación de dos imágenes del escultor jesuita Pedro Gil representando a San Pascual Baylón y la Inmaculada Concepción, de gran calidad estética pero a todas luces insuficientes ante la magnitud del espacio eclesial.

Entre los primeros acuerdos de los miembros de la Gestora está la invitación a participar en ella a la arquitecta Concepción

Candau Ramos y al escultor Vicente Lloréns Poy, con el fin de que aportaran sus respectivas visiones y experiencia sobre las reformas pertinentes para lograr la mayor dignidad y coherencia en el proyecto pretendido. Fruto de la labor de la primera será el reordenamiento del espacio del presbiterio y de los accesos a la parte posterior del altar en donde, a un nivel superior se prevé la instalación de una nueva “Real Capilla” centrada en el sepulcro con las escasas reliquias conservadas del cuerpo del santo, profanado en los sucesos de agosto de 1936.

En cuanto a la labor de Vicente Lloréns, que se suma entusiasmado a la iniciativa, su inspiración se vuelca en un complejo conjunto de diseños escultóricos, una obra monumental de largo alcance, cuyos primeros bocetos presenta a la Junta de Obras en septiembre de 1989³⁹⁶, y que incluyen esencialmente la posibilidad de realización de un gran retablo en la pared frontal del crucero, convertido ahora en nave central del templo, un gran sepulcro en granito y plata con la representación del cuerpo yacente del santo a tamaño natural, y seis grandes paneles con escenas de la vida de San Pascual decorando los dos ábsides laterales de la cabecera de la nave, que habrían de conformar lo que habría de ser nuevamente una Capilla de protección real³⁹⁷.

La aceptación de la propuesta artística de Lloréns Poy por parte de la Junta hace que se nombren de inmediato diferentes subcomisiones destinadas tanto a recoger fondos económicos, como a la contratación de las obras pertinentes y a la gestión de los recursos culturales, sociales y artísticos que dieran soporte al proyecto, en un plazo de tiempo relativamente corto. Una de las primeras acciones es así, con el fin de dar forma a la iniciativa del artista, formular una petición a la Casa Real

³⁹⁶ *Mediterráneo*, 23 de septiembre de 1989.

³⁹⁷ La capilla con el sepulcro del Santo en la iglesia del antiguo convento había obtenido el patronazgo de la Casa Real española por voluntad del rey Carlos II de Austria, en decreto firmado en 29 de abril de 1690, por el que se ordenaba la presencia del escudo del monarca presidiendo el arco triunfal de acceso.

española con el objetivo de conseguir la autorización necesaria para incluir en el diseño del gran retablo, no solamente el escudo del rey Carlos II en cuyo reinado se dio culminación a la antigua capilla sepulcral, sino también en el presente caso, el escudo real de Juan Carlos I de Borbón, reinante el cual se pretendía ultimar la obra. Se encarga de realizar el primer contacto con D. Sabino Fernández Campo, Secretario General de la Casa, el presidente del Fórum Atómico Español, el abogado villarrealense José M^a Melis Saera³⁹⁸, solicitando una audiencia con el rey, que finalmente les es concedida para el martes 5 de diciembre.

Vicente Lloréns, acompañado de José M^a Melis acude al Palacio de la Zarzuela, en donde se produce una amistosa conversación con don Juan Carlos en la que, además de rememorar los contactos de juventud y las amistades comunes, obtienen de la benevolencia real la autorización verbal para el empleo de su escudo de armas, que será formalmente resuelta con la petición oficial presentada por escrito unas semanas después por sor Concepción Pérez Rojas, abadesa de las Monjas Clarisas de Vila-real, guardianas del convento³⁹⁹, y confirmada por escrito de D. Sabino Fernández Campo en el que la Casa Real⁴⁰⁰ manifiesta no existir inconveniente alguno para que los deseos propuestos pudieran cumplimentarse, de manera que la maqueta con el diseño definitivo puede ser presentada el 30 de enero de 1990⁴⁰¹, y de inmediato comenzar el arduo trabajo de preparación de todos los elementos arquitectónicos y, en el caso de Vicente Lloréns Poy la ardua tarea de materializar su inspiración en las distintas tareas escultóricas que él mismo se ha trazado, empezando por la ejecución simultánea del gran retablo central, de más de trece metros de altura por ocho de anchura con trece relieves con figuras que en algunos

³⁹⁸ Cartas de José M^a Melis de fechas 31 de octubre y 14 de noviembre. Archivo personal de Vicente Lloréns Poy.

³⁹⁹ Carta de solicitud de fecha 27 de diciembre de 1989. Archivo del Convento de San Pascual Baylón de Vila-real.

⁴⁰⁰ Escrito de la Secretaría General de la Casa de S.M. el Rey, de fecha 4 de enero de 1990. Archivo del Convento de San Pascual Baylón de Vila-real.

⁴⁰¹ *Mediterráneo*, Castellón, 31 de enero de 1990.

casos superan el tamaño real humano, y de la escultura del cuerpo yacente del Santo.

El estudio previo que Lloréns realiza sobre el espacio disponible en la Real Capilla del templo, un recinto rectangular con cabecera y pie en forma de ábside, contempla la ubicación del sepulcro de San Pascual en el centro del mismo, cortando la prolongación visual desde la puerta de acceso, situando la efigie yacente del santo con la cabeza dirigida hacia la pequeña celda monacal conservada y ornamentada con un pequeño altar, y los pies hacia el trasagrario a un nivel inferior del cual está el altar Mayor de la iglesia. Desde el año 1952, en que los escasos restos recuperados de la destrucción se trasladan desde la iglesia Arciprestal de San Jaime, en donde se mantenían salvaguardados en la vitrina de un altar lateral, en el interior de una imagen de vestir yacente simulando el cuerpo de San Pascual, hasta el improvisado camarín que actúa de santuario mientras avanza el lánguido proceso de reconstrucción de su templo, la veneración de los fieles había podido contemplarlos en el interior de una urna de cristal, sostenida entre dos ángeles sobredorados y plateados obra excelente del escultor José Pascual Ortells.

En el nuevo proyecto, la urna y el conjunto escultórico que la soporta son trasladados hasta la parte posterior del presbiterio de dicho templo, convertidos en una original custodia en la que se da culto permanente a la Eucaristía, una solución idónea en cuanto a las proporciones y a la dignidad del resultado, que deja libre el espacio interior de la celda en donde estaban instalados, rodeados de muros de cristal blanco con perfiles metálicos dorados, que ahora se restaura dejando los paramentos en su textura original, que muestra la extrema sencillez de la vida conventual entre los monjes alcantarinos. Se mantiene en ella el pequeño altar de mármol rosa que había en el antiguo camarín, que servirá

para alojar el llamado “Libro de Oración” de San Pascual⁴⁰², interesante reliquia de compleja trayectoria que es finalmente recuperada con la colaboración de doña Clementina Ródenas, entonces presidenta de la Diputación Provincial de Valencia, entidad pública que resultó ser la última propietaria del valioso ejemplar manuscrito.

Lloréns concibe el nuevo mausoleo constituido por un gran bloque de granito oscuro, de 230 X 104 de base y 62 centímetros de altura, asentado sobre dos gradas perimetrales del expresado rectángulo basal. Sobre el bloque y con una superficie de 205 X 93 centímetros, encima de dos colchones decrecientes de pequeño grosor, rematados con borlas en sus respectivas esquinas, reposa la imagen de San Pascual representado tras su muerte, con los ojos cerrados y la cabeza ligeramente alzada al apoyarse sobre una almohada de características similares a los de la base. El santo aparece vestido completamente con el sayal y capa franciscanos, el cordón a la cintura con los característicos tres nudos representando los votos monacales colgando a la derecha mientras que a la izquierda penden las cuentas de un rosario, los pies desnudos, las manos colocadas una sobre otra y el capuchón alzado cubriendo la parte posterior del cráneo. La almohada posterior se apoya sobre una placa con el escudo de la ciudad en relieve que es, en realidad, la abertura de acceso al interior del sarcófago que es a su vez el relicario en donde los restos de San Pascual fueron guardados durante la ceremonia de inauguración del recinto una vez restaurado. Una vez modelado en barro en el estudio del artista, la pieza, de un solo bloque fue llevada a fundición en material definitivo, para lo que se requirieron más de trescientos quilogramos de plata.

La sencillez de las líneas del pedestal y de la imagen, con muy escasos pliegues en las vestiduras pero con atención minimalista a los detalles, proporcionan un aire de modernidad al conjunto, aunque responda en sus planteamientos originales a los modelos clásicos de

⁴⁰² *Castellón Diario*, 11 de mayo de 1992.

memoriales funerarios. Para el rostro del personaje Lloréns Poy no recurrió a la tradicional dulcificación de los rasgos tan propia de la iconografía religiosa, sino que se basó fundamentalmente en la representación del rostro de San Pascual Baylón que es considerada la que de modo más realista recoge el físico del personaje al haber sido realizada muy poco tiempo después de su fallecimiento por el pintor italiano Vincenzo Carduccio⁴⁰³. El óleo que lo representa forma parte en Vila-real del patrimonio vinculado al Museo que fue creado en la cripta de la Real Capilla, por cesión de la entidad propietaria, que lo adquirió gracias a la mediación de Vicente Lloréns Poy con la colaboración del entonces Director del Museo del Prado, Alfonso Emilio Pérez Sánchez⁴⁰⁴. La expresión corresponde así con gran verosimilitud, a las facciones de un hombre rudo e cincuenta y cuatro años de edad, pastor de ovejas en su juventud, y dedicado a las tareas más duras durante su vida como lego en los diversos conventos que habitó hasta recalar en sus últimos años en el del Rosario en Vila-real. La obra, una vez completado el basamento de granito, fue instalada en su lugar a principios del mes de mayo⁴⁰⁵ de 1992.

Simultáneamente con la realización del sepulcro, Lloréns Poy trabaja en el diseño y modelado de los trece paneles que han de constituir el gran retablo de la Real Capilla, con una altura que permitirá visualizar su parte superior, no así la predela o franja inferior, desde la nave central de la iglesia. Siguiendo la línea básica que viene dada por las nervaduras de medio punto del interior del templo, el retablo queda adosado

⁴⁰³ Vinzenzo Carduccio, o Carducci, conocido en español como Vicente Carducho (Florenia, 1576 – Madrid, 1638) llegó muy joven a España junto a su hermano Bartolomé, contratados ambos para la decoración del palacio de El Escorial. Convertido en pintor de cámara hizo varias aportaciones al ciclo pictórico del Salón de Reinos y entre 1626 y 1632 un ciclo de 54 óleos para el monasterio de El Paular sobre la vida de San Bruno. El retrato de San Pascual de gran realismo dentro de su carácter espiritual puede ser fechado a comienzos del siglo XVII.

⁴⁰⁴ La presentación pública del cuadro fue realizada con una conferencia del doctor Pérez Sánchez en el Salón de la Caja Rural de Vila-real el día 22 de junio de 1984. En mayo de 1993 fue cedido para su exhibición en el Museo de la Basílica de San Pascual.

⁴⁰⁵ *Castellón Diario*, 8 de mayo de 1992.

en el paramento final de lo que iba a ser el transepto en el proyecto inicial, aunque en verdad colocado a los pies de lo que se suponía nave central, y convertido ahora propiamente en esta, en orden a la transformación habida por la escasez económica, de forma que su forma superior redondeada sigue paralela al esquema del muro y concentra el sentido visual longitudinal que atraviesa el presbiterio y la escultura custodia de Ortells ya citada para culminar en la representación central que muestra la glorificación de San Pascual bajo un arco de paneles con diferentes personajes con él relacionados.

El referente arquitectónico más claro de la solución adoptada por Vicente Lloréns para su obra en el templo de San Pascual es la fachada de la iglesia del Sagrado Corazón de Gentilly en París, la iglesia de la ciudad universitaria internacional de la capital francesa, seguramente conocida por el artista en el año 1966 durante su periodo de estudios becados, y que se ajusta perfectamente a sus objetivos, adaptando el diseño a las necesidades iconográficas del nuevo proyecto y a la estructura con bóvedas y arcos de medio punto del templo villarrealense en su estado inmediato. La iglesia parisina fue trazada en 1931 por el arquitecto Pierre Paquet en estilo neorrománico con planta de cruz latina y, aunque en principio estaba destinada a ser centro espiritual para los estudiantes católicos extranjeros de la Universidad de París, la creación en 1960 de unas de las vías de circulación rápida dejó separado el solar en donde se levanta de los polígonos de residencias estudiantiles por lo que dejó de cumplir su función y pasó a ser afectada en 1979 a los cultos de la comunidad parisina de origen portugués.

La decoración escultórica de la fachada le fue confiada al escultor Georges Saupique⁴⁰⁶ que, entre 1933 y 1937 realiza

⁴⁰⁶ Georges Laurent Saupique (París 1889-1961) es autor también, además de otras esculturas la la misma iglesia del Sagrado Corazón de Gentilly, de la “Coronación de la

trece paneles con más de cien figuras que representan escenas de la vida y pasión de Jesucristo, distribuidos en cuatro paneles de formato cuadrado en cada uno de los laterales y otros cinco en forma de dovelas que constituyen el arco de punto de la parte superior. El panel central, de 1936, muestra un Cristo en Majestad sentado sobre una estilizada mandorla, y rodeado de los coros angélicos y de símbolos de los cuatro evangelistas en los cuatro extremos.

En el proyecto villarrealense, el retablo se centra en la glorificación de San Pascual representado frontalmente en éxtasis con notable altorrelieve en una escultura de tres metros de altura que reproduce prácticamente la imagen yacente del sepulcro, aunque con los ojos abiertos y gran serenidad en la expresión, y los brazos extendidos hacia los costados entreabriendo la capa de su hábito. Un pequeño ángel desnudo a sus pies y dos delicados ángeles adolescentes revestidos con túnicas a sus costados se prolongan junto a los hombros del santo por otros dos pequeños ángeles y otros tantos andróginos alados hasta alcanzar, sobre la cabeza del personaje central un círculo de pequeños angelitos y querubines que envuelven una forma redonda de la que parten rayos de distintos tamaños y sobre la que destacan el cáliz y la hostia eucarísticas. El conjunto tiene una base de 300 centímetros y una altura de cuatro metros y medio en el centro de la curvatura superior.

La predela, que corre entre la parte inferior de esta “Glorificación” del personaje central y la cornisa sobre la reja que cierra la antigua celda del santo, tiene al costado izquierdo del espectador el escudo heráldico del monarca Carlos II de Austria, que tomó en 1681⁴⁰⁷ bajo su protección la nueva Capilla edificada en un anexo de la iglesia del Rosario propia del convento alcantarino resolviendo así el pleito suscitado

Virgen” en la fachada de la catedral de Reims, y de los monumentos a las víctimas de la I Guerra Mundial, y al compositor Héctor Berlioz en París.

⁴⁰⁷ HEREDIA ROBRES, JACINTO. *Basílica de San Pascual. Santuario eucarístico internacional*. Publicaciones de la Junta de Obras de San Pascual. Vila-real. 2004.

entre el municipio y la comunidad religiosa sobre la preponderancia de cada uno en el patronazgo del oratorio, y a la parte opuesta el del rey Juan Carlos I de Borbón, reinante en el momento de construcción del retablo y para lo que ya se había solicitado la correspondiente autorización. Ambos escudos están colocados sobre unas cartelas, en cuya parte inferior aparecen grabados en números romanos los respectivos años: 1681 y 1992, sujetas por dos ángeles tenantes vestidos con túnicas talares, que se manifiestan visualmente simétricos en la comparación entre ambos paneles, los cuales tienen unas dimensiones de 185 X 200 cm.

Con la misma altura, pero con una longitud de tres metros, aparece en la parte central de la predela la escena de la muerte de San Pascual, ya representada pictóricamente por Vicente Lloréns Poy con anterioridad en una obra juvenil⁴⁰⁸. La escena, relatada por los diversos biógrafos del santo⁴⁰⁹, queda reflejada con el cuerpo inerte del santo lego sobre un austero lecho de madera en un primer plano, rodeado de los personajes presentes en aquel momento: a la parte diestra fray Camacho, el enfermero conventual que lleva en sus manos el recipiente con agua bendita y el hisopo con los que había solicitado que se rociase su celda San Pascual; seguidamente el padre guardián fray Pedro Albó en ademán de bendecir al moribundo, arrodillado en el centro bajo un crucifijo el padre Morales, confesor del santo, hacia la izquierda con la cabeza inclinada el padre Castellón, ex guardián del convento alcantarino y en el extremo último, enjugándose las lágrimas del rostro, el vecino Juan Hernández, generoso limosnero y gran amigo del santo.

En las calles laterales de la escena de la glorificación, repartidos en cuatro paneles de 185 por 200 centímetros,

⁴⁰⁸ *La última comunión de San Pascual*, óleo de 1957 del que hizo donación al mismo templo.

⁴⁰⁹ La biografía más reciente fue redactada por el villarrealense, provincial de los franciscanos de Cataluña, Pascual Rambla Gil: *San Pascual Bailón*. Ediciones de la Provincia Franciscana de Cataluña. Barcelona, 1979.

desfilan doce personajes a los que se encuentra diversa relación con la vida de San Pascual o con su entorno, a modo de un friso discontinuo dotado de un cierto hieratismo clásico. A la izquierda del espectador, sobre el escudo del rey Carlos II, vuelve los ojos al santo el beato Nicolás Factor, que aportó en 1585 su testimonio personal en el proceso de beatificación de Pascual Baylón; arrodillado sobre un cojín tras él y con el báculo y la mitra representativos de su labor pastoral se muestra el patriarca San Juan de Ribera, virrey y arzobispo de Valencia en la época contemporánea del santo, y seguidamente el beato Andrés Hibernón, el fraile que le acogió y admitió en el convento alcantarino de Orito cuando era un joven pastor, y fue siempre su amigo personal y compañero suyo en el refectorio del convento alcantarino de Vila-real. En el lateral opuesto, se dispone en primer lugar el cardenal jesuita Roberto Belarmino que actuó como inquisidor contra Giordano Bruno y Galileo Galilei pero que en el caso de San Pascual fue el instructor de la causa de canonización. Tras él se arrodilla cubierto con la tiara el papa Alejandro VIII que dictaminó de forma definitiva la elevación del santo a los altares, y por último, con gran verosimilitud retratística, la imagen en actitud de bendecir del papa León XIII que fue quien por medio de su breve “*Provindentissimus*” declaró a San Pascual como patrono de las obras y Congresos Eucarísticos Internacionales.

En el nivel superior aparecen a la izquierda las figuras de los santos fundadores de las órdenes franciscanas, el propio Francisco de Asís, acompañado por un lobo, Clara de Asís con la linterna encendida, y Pedro de Alcántara el reformador español del siglo XVI. Al otro lado, acompañado de un cordero, San Juan Bautista, titular de la provincia franciscana de Valencia a la que Pascual Baylón pertenecía, con una representación iconográfica tradicional el dominico San Vicente Ferrer, patrón del Reino valenciano y del que se sabe tuvo predicación en Vila-real, y finalmente Santa Isabel de Portugal, nieta de Jaime I de Aragón, el rey fundador de la villa.

El arco superior del retablo está conformado por cinco paneles trapezoidales curvos en forma de dovelas y como tales dispuestos en arco, la clave del cual muestra la figura de la Virgen María, sobrevolada del Espíritu Santo como una paloma refulgente de rayos y rodeada por doce lenguas de fuego, sugiriendo la jornada de Pentecostés, pascua litúrgica que evoca las fechas del nacimiento y de la muerte de San Pascual Baylón, coincidentes con tal festividad. La representación sedente de la imagen mariana evoca de manera directa la local de Nuestra Señora de Gracia, venerada en su ermitorio junto al río Mijares, aunque aquí el artista la ha representado con las palmas unidas en oración y ausente el Niño Jesús que muestra aquella en signo de maternidad. A ambos lados se distribuyen los doce apóstoles en diversas posiciones forzadas por la forma e inclinación de los marcos y sin que ofrezcan signos distintivos de su personalidad, excepto Pedro, a la derecha de la Virgen María, caracterizado por las llaves que porta en sus manos, y Santiago a la izquierda de la misma, con esclavina y la venera de los peregrinos compostelanos.

Todas las partes del retablo, modeladas en el estudio del artista con la previa preparación de cajas de madera de los tamaños adecuados a cada pieza, están realizadas tras haber sacado los moldes correspondientes en escayola porcelánica de considerable consistencia, convenientemente desbastada y pulimentada. Una vez confeccionadas cada una de las piezas fue levantado un gran andamio en la pared frontal de la Real Capilla para proceder a su encaje entre las partes separadoras recubiertas de mármol travertino. Por último, el escultor y restaurador valenciano Bartolomé Carabal García procedió minuciosamente al recubrimiento con láminas de pan de oro hasta los menores recovecos de cada uno de los paneles escultóricos, sobre el que se aplicaron una vez pulimentado y perfectamente adherido sucesivas capas de resinas y barnices hasta lograr el efecto matizado que Lloréns Poy había previsto para su obra.

Para la parte posterior del trasagrario, a los pies del sepulcro, diseñó y fue colocada una gran pieza en bronce sobredorado, de 128 X 157 centímetros con una representación eucarística consistente en una custodia rodeada de un halo y de una corona de querubes sobre un círculo radiante. A ambos lados se disponen cuatro infantes angélicos desnudos, llevando uno de ellos un incensario y otro agachado que sujeta las espigas de un haz que en la parte inferior se combina con varios racimos de vid. Una cartela ante estos reproduce varios versos del “Libro de Oración” atribuidos a San Pascual: “Coman todos los mortales fruta con que vivirán, que es Dios debajo de pan”.

Aparte de estas piezas principales, en orden a la jornada de inauguración de la Real Capilla, en la antesala del recinto se instaló en una hornacina el relieve en bronce “Resurrección”, una pieza de 20 cm. de altura y 79 de anchura, correspondiente de uno de los torsos pictóricos realizados por Vicente Lloréns en aquella misma época como cenotafio del beato Diego Baylón, sobrino del santo y que convivió con él en el convento villarrealense en sus últimos años. Además, en las escaleras de acceso al recinto se colocó un bajorrelieve dorado con el escudo diseñado por el artista como logotipo identificador de la Real Capilla, en el que, bajo la corona real, los cuatro cuarteles representan rodeando un medallón ovalado central con una custodia, los brazos cruzados de la orden franciscana, las llaves y la tiara pontificia, las barras del escudo municipal y el cayado y el bastón típicos del oficio pastoril que el santo desempeñó en su infancia.

La inauguración del recinto tuvo lugar el día 17 de mayo de 1992, conmemorando el cuarto centenario de la muerte de San Pascual Baylón, con una solemne Misa Pontifical presidida por el cardenal Vicente Enrique y Tarancón, y con la asistencia de Su Majestad Juan Carlos I de Borbón que aceptó complacido la invitación de las autoridades

locales⁴¹⁰, con la intervención indirecta de Vicente Lloréns, el Presidente de la Generalitat Valenciana y numerosos representantes de la vida política, cultural y social de la Comunidad Valenciana. Tras la celebración eucarística, el monarca fue testigo privilegiado de la bendición del nuevo sepulcro y de la introducción en su interior de las reliquias del santo, realizada por el cardenal Tarancón con el auxilio del autor de la obra escultórica. Tras este acto, el monarca y el cortejo de autoridades visitaron, guiados por Lloréns Poy, las reformas realizadas en el templo, en especial los restos del antiguo convento y el Museo de arte religioso instalado en la cripta de la Real Capilla. La afectuosa conversación mantenida por Juan Carlos con el escultor, continuidad de la amistad iniciada muchos años atrás y mantenida por medio de un cortés pero personal intercambio de correspondencia fue el último contacto directo entre ambos, y también el último encuentro entre el Rey y el cardenal Tarancón, presente en el coloquio y unido a ambos por múltiples experiencias y lazos afectivos. Declaraciones a la prensa de Vicente Lloréns Poy evocan la cordialidad de la visita real:

“Como el acto propiamente religioso ya había terminado, el Rey se expresó de forma natural con la naturalidad y simpatía que le caracteriza, recordando viejos tiempos cuando le pinté un retrato siendo todavía príncipe, y comentó que la Reina aprecia aquel cuadro que lo representa tan joven y lo conserva en el palacio de la Zarzuela. El Rey me dijo: ‘Vicente, qué blanco se te está poniendo el pelo’. Al llegar a la escalera del convento, unas religiosas le regalaron las insignias del cayado y el sombrero y se la pusieron en la

⁴¹⁰ Cabe apuntar que la mañana del mismo día tuvo lugar en el Estado Vaticano la beatificación por Juan Pablo II del sacerdote José María Escrivá Albás, conocido en su vida pública como Josemaría Escrivá de Balaguer y Albás, ceremonia a la que igualmente había sido invitada la Casa Real española.

solapa; fue un gesto afectuoso que agradeció con ejemplar sencillez”.⁴¹¹

Una vez concluidos los fastos conmemorativos, enmarcados dentro de un extenso programa de festejos populares, y pulir los detalles de la obra realizada, Vicente Lloréns debe continuar con la segunda parte del proyecto consistente en los grandes paneles que esperan ser situados en los marcos de mármol ya preparados en ambos ábsides del recinto sepulcral. Previamente da los últimos retoques a los paneles decorativos que habían sido instalados a ambos lados del fondo del presbiterio, junto a la custodia escultórica que lo preside. En su diseño reúne una serie de elementos simbólicos que se repetirán en otros frisos y paneles ornamentales que dan unidad estética a la edificación y su entorno, dentro del programa iconográfico previsto en el proyecto. Con una medida de 114 por 126 centímetros, las piezas muestran una cabeza de querubín alado, bajo el cual y suspendida desde los dos ángulos superiores, pende en curvatura central una gruesa guirnalda de espigas y racimos de vid entrelazada de cintas en airovas volutas.

Los mismos elementos, en paneles apaisados de menor superficie, 200 cm. de longitud por 48 de altura, se disponen sobre el dintel de cuatro de las puertas en el atrio de la iglesia, las dos laterales que dan acceso a la nave del templo, la de acceso a las escaleras que conducen hasta el vestíbulo de la Real Capilla, y aquella que, a través de puertas de cristal, permite la visión de la escultura de San Pedro de Alcántara, obra maestra de Ignacio Vergara, felizmente rescatada del expolio a que fue sometido el convento tras su incendio y destrucción. En estas cuatro piezas, la disposición de los elementos resulta más alargada, sin que la caída de la guirnalda presente tan gran longitud como en las del altar mayor, pero manteniendo los mismos rasgos iconográficos. Tanto unas como otras están

⁴¹¹ *Castellón Diario*, 22 de mayo de 1992.

modeladas con el mismo barro resinoso de gran consistencia con el que se realizaron los paneles del retablo central.

El artista aprovecha también este periodo para ultimar el retrato al óleo de D. Domingo Moreno, presidente de la Caja Rural de Vila-real, que le es encargado como en ocasiones anteriores por la Directiva de esta entidad financiera para completar su galería pictórica de presidentes. Durante los seis meses siguientes Vicente Lloréns reanuda la labor escultórica trabajando sobre las tres piezas destinadas al ábside de cabecera, frente a la puerta de acceso a la Capilla, que tienen la dificultad añadida de presentar una ligera curvatura para acoplarse adecuadamente al muro, y en especial el panel central cuyas dimensiones de más de cinco metros de longitud hacen que el sector de arqueo sea más pronunciado y la disposición de personajes mucho más compleja. Los armazones de madera vuelven a llenar el estudio del artista y el trabajo, con la colaboración de modelos vivos en algunos casos, y en otros producto de la imaginación del autor, mucho más intenso.

En total, el artista representa un total de veintitrés personajes, siete de ellos de dimensiones mayores que la natural, escenificando el momento de la misa funeral de San Pascual, durante la cual la tradición transmitida por diversos autores afirma que el cadáver del santo abrió los ojos en el momento de la consagración eucarística, un tema que ya había sido tratado por Lloréns Poy en una precedente representación pictórica⁴¹². La disposición estructural del panel viene marcada por la figura central de un ángel de rasgos juveniles que con sus alas extendidas hacia la derecha del espectador y su mano derecha alzada en la dirección contraria crea un triángulo cuyo vértice apunta a la figura yacente del santo que reposa sobre un féretro de líneas geométricas muy puras sobre la base del marco. En el espacio que queda a la derecha del encuadre, un nuevo

⁴¹² Óleo con la Alegoría del patrono de la diócesis Segorbe-Castellón para el Salón del Trono en el Palacio Episcopal castellonense en 1967.

triángulo está constituido por otro ángel similar semiarrodillado sobre el borde del féretro que levanta el cadáver del santo desde sus hombros incorporando el rostro hacia los personajes que se hallan frente a él.

A ambos lados de esta figura angélica, dos macizos candelabros con velas encendidas, uno de ellos completo en primer plano, señalan un enérgico corte vertical en torno al cual se agrupa un conjunto de devotos vecinos con expresiones de asombro ante el prodigio que se supone están presenciando. En el extremo izquierdo, siguiendo la dirección de la mano del ángel superior, se representa la celebración de la misa con el oficiante de espaldas elevando la forma consagrada y dos acólitos a ambos lados. Tanto la casulla del sacerdote como las dalmáticas de los ayudantes están detalladamente representadas en el realce de bordados, encajes y complementos. Al fondo aparece otro grupo de religiosos, entre los cuales uno con alba y turiferario, que dirigen la absorta mirada al instante de la consagración sin percatarse del milagro. El contraste entre la minuciosidad de los elementos en primer término y las veladuras que marcan la profundidad de planos, entre la estilización de algunos elementos y la riqueza ornamental de otros por medio de relieves, pliegues y gestos, la variedad de expresiones en los rostros de los personajes según su ubicación y representación, están logradamente organizados creando una atmósfera de serenidad y de efecto de suspensión temporal.

A ambos lados de este gran panel central se sitúan otros dos de la misma altura pero de poco más de un tercio de anchura que evocan otros hechos sobre el santo, antes y después de su tránsito. En el de la izquierda del espectador aparece San Pascual Baylón ejerciendo la caridad como limosnero del convento, frente a un grupo de ocho personajes mendicantes e impedidos: un anciano cojo, un ciego con su bastón, una joven con un brazo en cabestrillo, una mujer con un niño en sus brazos y otros tres que asoman en el fondo izquierdo.

Característica de este panel y de los otros tres similares que completarán la ornamentación mural de la capilla es la clara disposición sobre un esquema en aspa. La primera diagonal la señala la cabeza del santo levemente inclinada hacia atrás que se prolonga por su brazo derecho adelantado y continúa por el busto y cadera de la mujer arrodillada hasta la pierna y pie del hombre cojo. La diagonal secundaria parte de la cabeza de este y aun de otra posterior, y continuada por su brazo en actitud de demanda continúa teóricamente por la bolsa que sostiene el santo con su brazo izquierdo hasta alcanzar el vértice inferior del rectángulo. El punto de intersección de las dos líneas coincide con la cabeza del niño que la mujer sujeta y sobre la que apoya suavemente el santo su mano diestra.

El segundo de los paneles menores se corresponde argumentalmente con la visita que tras el fallecimiento de San Pascual realizó su amigo y biógrafo fray Juan Ximénez al rey Felipe II de Austria para presentarle el memorial con el que pretendía instar la canonización del lego alcantarino. El monarca aparece sentado en el centro de la escena vestido con algunos detalles icónicos presentes en sus retratos oficiales, como el gorro cónico o el Toisón de Oro colgante en su cuello, y tomando en su mano derecha el libro que el religioso le ofrece. Tras Felipe II aparecen los infantes Felipe e Isabel Clara Eugenia, presentes según está documentado durante aquella entrevista, y también los rostros de otros dos cortesanos y el de un fraile acompañante de fray Juan Ximénez. La diagonal que forman la cabeza de este, el pliegue de su capa alzado con el antebrazo izquierdo y el torso del monarca, se prolonga visualmente hasta el ángulo inferior, contrapuesta a la línea imaginaria que llega desde el tocado de la infanta, por el gorro y cabeza del rey, su rodilla y el perro tendido a sus pies. Destaca también en este el minucioso trabajo en la representación de la vestimenta de los infantes, tocado, gorgueras, bordados, joyas y encajes.

Conseguida la consistencia necesaria, los paneles son conducidos a la Real Capilla para iniciar el proceso de recubrimiento con pan de oro en el que la labor de Lloréns Poy es complementada por su auxiliar, el experto restaurador Bartolomé Carabal García. Los trabajos de instalación dieron comienzo a finales del mes de marzo de 1993⁴¹³ y se prolongaron hasta darles forma definitiva durante más de dos meses. Después, la actuación sobre la Real Capilla tuvo un tiempo de suspensión que se prolongó hasta principios del año siguiente debido a problemas económicos. Cabe recordar que la rehabilitación del edificio era sustentada a partir de donativos y limosnas de los visitantes, de modo que el agotamiento momentáneo de fondos hizo que la Junta de Obras del templo tuviera que esperar a encontrar nuevas formas de financiación. Vicente Lloréns sin embargo continuó trabajando en su estudio en la realización de los tres paneles que debían completar el ciclo mural, y que a principios de 1994 ya pueden empezar a ser instalados en los respectivos huecos en el ábside de acceso a la Capilla.

El ordenamiento y simetría de estos últimos reproduce las características formales de los ya existentes, aunque en el grupo nuevo son referidos todos ellos a hechos de la vida del santo, de modo que el desarrollo argumental que ofrecen precede a los que habían sido instalados en el año anterior. De izquierda a derecha representan en primer lugar la escena en que el joven pastor Pascual encuentra prodigiosamente en su camino a San Francisco y Santa Clara que le ofrecen un hábito religioso, la pieza más grande en el centro corresponde con la lapidación del fraile cuando, habiendo sido enviado a tierras francesas como mensajero de sus superiores, es descubierto en su fe por un grupo de hugonotes, y finalmente a la derecha, y contraviniendo la difundida idea de San Pascual como un lego ignorante, se le muestra como maestro de novicios y debatiendo temas teológicos con otros eclesiásticos.

⁴¹³ “*Mediterráneo*”, 30 de marzo de 1993.

En el primero de los paneles, el esquema diagonal ya apuntado en los del mismo tamaño de la banda opuesta se manifiesta con mayor sutileza. Consta de siete figuras, de las cuales y mirando hacia el lado derecho del encuadre la principal es la del joven pastor arrodillado; erguidos al fondo de la escena se sitúan San Francisco, que presenta sobre sus antebrazos el sayal y el cordón alcantarinos y Santa Clara, San Pedro de Alcántara aparece como premonición del futuro destino del muchacho y finalmente a la izquierda se agrupan tres presencias angélicas.

La diagonal principal desciende desde la cabeza de uno de ellos, pasando por la del santo y descendiendo por su brazo derecho que sujeta el sombrero campesino hasta el ángulo inferior contrario. La segunda avanza desde la cabeza y mano de San Francisco hasta buscar virtualmente el extremo correspondiente. En disposición simétrica, el segundo de los paneles menores sitúa en su centro al fraile sentado en un banco y rodeado de seis figuras en pie de religiosos de diferente nivel eclesiástico. La posición y el vuelo respectivo de las capas de los diversos hábitos dejan entrever igualmente la distribución previa en aspa diseñada por el artista. Cabe destacar en el centro de la composición la aparición de una paloma con las alas extendidas como símbolo del espíritu divino que inflama la conversación de los personajes, pero que además enlaza icónicamente con los otros tres paneles del mismo tamaño en los que otros diversos animales aparecen igualmente representados. Un perro como ya quedó indicado a los pies del rey Felipe II, un gato en la escena del reparto de limosnas a los necesitados y unas ovejas en la escena pastoril. También en esta aparecen junto a unas premonitorias vides y espigas un par de instrumentos musicales, laúd y zanfoña, que se contraponen a los papeles, pluma y tintero de la última escena, apuntando a San Pascual como escritor, al menos del manuscrito llamado “Libro de Oración” que se conserva en el interior de su antigua celda aneja a la real Capilla.

El gran panel central, asimismo, se corresponde esquemáticamente con la estructura de su equivalente en el ábside frontal. También en este caso es la figura de un ángel de apariencia juvenil la que con una disposición triangular conformada por sus grandes alas en vuelo hacia la izquierda del espectador y la mano izquierda levantada hacia la parte derecha del encuadre, separa las dos grandes zonas de la escena. La mirada y el brazo derecho del ángel se dirigen hacia el rostro de San Pascual que, recostado en el suelo y sostenido desde atrás por otra figura angélica yace cubierto de los guijarros que, desde la parte posterior parecen seguir lanzándole un grupo de supuestos fanáticos religiosos enfurecidos por su defensa del dogma eucarístico, fundamental para los católicos contrarreformistas. Son un grupo de siete personajes, uno de ellos montado a caballo y entre los que destaca el situado en el extremo izquierdo por su tamaño y actitud agresiva con sendas piedras en sus manos.

Junto a él el basamento de una columna truncada con un relieve con las llaves y la tiara papal, simboliza la fractura ocasionada en la Iglesia por las nuevas ideas luteranas y la resistencia papista al cambio. En el extremo derecho, un compacto grupo de dieciséis personajes, hacia los que el santo dirige la mirada, representan los valores dogmáticos por la defensa de los cuales ha sido martirizado el alcantarino. Ante un grupo de apariencia familiar, se presenta un cortejo precedido por un guardia suizo, un clérigo llevando en sus manos la tiara de tres coronas como símbolo de la autoridad vaticana y un joven monaguillo balanceando un incensario. Les sigue la propia figura del Sumo Pontífice portador de una custodia bajo el palio sustentado por diáconos con sus recamadas dalmáticas, simulando la procesión del Corpus Christi, ante una masa difusa en último plano hasta alcanzar un total de veintinueve figuras, varias de las cuales de tamaño natural.

Tras diversas interrupciones en el proceso por las causas económicas ya citadas, el artista culmina al cabo de diez meses de

trabajo el modelado del último de los paneles⁴¹⁴ y a finales del mes de mayo de 1995⁴¹⁵, una vez superado el obligado paréntesis de las celebraciones patronales, se procede a su instalación y comienza la labor de recubrimiento con pan de oro. El conjunto de piezas escultóricas en bajorrelieve que ornamentan la Real Capilla de San Pascual reúne un total de ciento cuarenta y tres figuras de diversos tamaños, muchas de las cuales como ha ido quedando indicado, con tamaños ajustados al natural e incluso más grandes como la imagen central de la glorificación del santo titular que alcanza los tres metros. La labor de Vicente Lloréns Poy en esta magna obra reúne elementos espirituales, plásticos y didácticos, al revelarse como un enjundioso friso histórico en cuya creación ha invertido más de cinco años de agotador esfuerzo físico y creativo.

En los meses que siguen, se dedica a reorganizar su casa estudio, durante tan largo periodo ocupada por las sucesivas elaboraciones de la serie de paneles, a reordenar y distribuir de forma más idónea su cada vez mayor colección de arte religioso, a colaborar en tareas de asesoramiento artístico con el Ayuntamiento de Vila-real y la Diputación de Castellón y, muy pronto a atender encargos como el que le confía la Real Cofradía de Nuestra Señora de Lledó, radicada en su santuario de la capital castellonense. Con el fin de financiar en parte la construcción del monumental órgano de tubos que se proyectaba instalar en el coro de la basílica de Lledó, la Junta de Gobierno recurre a Lloréns Poy para la creación de una pieza escultórica la venta de la cual podría colaborar a tal objetivo, que a la postre no pudo llevarse a cabo.

A finales de mayo de 1996 don Fernando Vilar y don Joaquín Campos, directivos de la Cofradía, visitan al escultor en su casa de Vila-real para hacerle la propuesta y este, no sólo la acepta de buen grado sino que en la misma reunión les muestra ya un primer avance de lo que

⁴¹⁴ *Mediterráneo*, Castellón, 5 de abril de 1995

⁴¹⁵ *Castellón Diario*, 14 de mayo de 1995.

podría ser la escultura, basándose en el boceto de la imagen incorporado a la gran escultura sobre la historia de Castellón de la plaza de Santa Clara⁴¹⁶, lo que es aceptado con entusiasmo por los componentes de la Junta, que ven en esa opción cumplidas con acierto sus expectativas. Durante el verano de 1996, Lloréns Poy modela en barro la escultura, de unos cuarenta y cinco centímetros de altura, sirviéndose para ello de la colaboración del joven castellonense Eduardo Romero, miembro de la Cofradía, que posó como modelo. A pesar de los inconvenientes causados por las altas temperaturas estivales que afectaban al fraguado del barro, la obra pudo empezar a ser fundida en el mes de octubre siguiente.

La escultura, al igual que la representación iconográfica de la imagen mariana en el monumento de la plaza de Santa Clara, representa la figura de un joven desnudo, quizás el legendario Perot de Granyana que realizó el hallazgo de la primitiva representación de la Virgen en Lledó, levantándose entre una estilizada vegetación mientras eleva sobre sus hombros la figura de la patrona tal como se presenta en su basílica de Castellón a la veneración de los fieles. El hecho de mostrar la desnudez de un cuerpo masculino combinada con una imagen de devoción a la que incluso superaba en tamaño, si bien había sido aceptada tal como aparecía integrada en el monumento municipal, genera fuertes críticas y rechazo entre los sectores más reaccionarios de la asociación, pero al cabo las ciento cincuenta copias de la imagen se distribuyen adecuadamente con gran aceptación y rotundo éxito tanto entre los críticos de arte como entre los galeristas de la capital.

Con todo, Lloréns Poy se mantiene al margen de la artificiosa polémica suscitada porque nuevas perspectivas en el entorno del templo de San Pascual han vuelto a reclamar su atención. La Junta de Obras, una vez concluidas las reformas en el interior del templo, se plantea la continuidad de trabajos en el exterior al recibir la confirmación de haber

⁴¹⁶ Revista *Lledó*, II época, nº 11, mayo de 1998.

sido otorgado al mismo el título de Basílica Menor⁴¹⁷ y prever la realización de nuevas celebraciones ante la inminencia del centenario de la designación del santo como patrono universal y protector de las Obras y Congresos Eucarísticos. Como artífice de las obras escultóricas de la Real Capilla y asesor de la transformación estética de todo el recinto, los medios de comunicación solicitan las valoraciones de Vicente Lloréns sobre las novedades habidas y sus ideas sobre los proyectos en marcha:

“El proyecto más inmediato se centra en la culminación de la fachada principal, puesto que todavía faltan la cúpula y dos campanarios, elementos indispensables para la composición del interior y exterior del edificio. Hay que tener en cuenta que se trata de una Basílica, y una iglesia que ha merecido tal dignidad requiere formar el adecuado paisaje urbano desde cualquier punto de vista. También sería muy interesante embellecer la propia plaza del Santuario, pero de esto hablaremos en otra ocasión”⁴¹⁸.

En tanto que del proyecto arquitectónico de continuación de las obras se hace cargo el Arquitecto Provincial José Vicente Ferrer Casaña⁴¹⁹, Lloréns Poy lleva desde principios del año⁴²⁰ trabajando en la maqueta de un monumento a San Pascual en la plaza frente a la Basílica villarrealense, una iniciativa que supone la remodelación previa de todo el espacio urbano, en el que está situada desde hacía casi medio siglo la estatua en bronce del patricio José Polo de

⁴¹⁷ Breve Apostólico del Papa Juan Pablo II de 25 de marzo de 1996, transmitido el 14 de mayo al Obispo de la Diócesis por el Secretario de la Congregación del Culto Divino y de la Disciplina de los Sacramentos.

⁴¹⁸ *Castellón Diario*, 12 de mayo de 1996.

⁴¹⁹ Memoria de proyecto básico de 15 de julio de 1996.

⁴²⁰ Presupuesto por encargo de Lloréns Poy a la Fundación Artística Vilá S.A. de Valls (Tarragona) de fecha 1 de febrero de 1996.

Bernabé y Borrás modelada por José Pascual Ortells⁴²¹. La conveniencia de dar una unidad temática a la plaza como complemento de las actuaciones realizadas en el interior del templo se hace evidente tanto para la Junta de Obras como para el Ayuntamiento de la ciudad al ser, junto con la zona ajardinada anexa, un punto de inflexión urbanístico que centra las perspectivas de dos vías importantes de la ciudad, en especial la que se origina en la plaza Mayor de esta y se dirige en línea recta hasta la fachada principal de la Basílica, sobre la que se pretende además una intensa actuación completando los frontones clasicistas de su acceso y erigiendo las dos grandes torres laterales que proporcionan carácter emblemático al conjunto.

En tanto que comienzan los trabajos de construcción de estas, para las que se prevé una altura de cuarenta y cuatro metros, Vicente Lloréns perfila y presenta la maqueta de su iniciativa a la Junta de Obras para, una vez lograda la aquiescencia de esta y realizado el presupuesto económico, empieza en su estudio las tareas de modelado en barro de la escultura central del monumento a su tamaño real, que van a ser los tres metros de altura. El camino para su resolución definitiva será, sin embargo bastante largo y dificultoso. Queda en primer lugar la exigencia de localizar para el monumento a Polo de Bernabé un lugar digno que justifique su desplazamiento, dada la calidad de la obra artística y los méritos del personaje representado, político notable de finales del siglo XIX e introductor en sus posesiones de tierras cultivables de nuevas variedades de agrios y de la aplicación de abonos orgánicos que abrieron nuevas perspectivas económicas a la población.

Es Lloréns quien propone a la Corporación Municipal el lugar más idóneo, dentro del máximo respeto a la obra quien fuera su mentor y maestro. Y este no es otro que el inmediato jardín de la plaza de

⁴²¹ Aunque realizada la escultura en 1930, el monumento no puede ocupar el lugar que le había estado previsto por al Ayuntamiento hasta 1949.

San Pascual, creado en 1904 y cuyo carácter romántico y el hecho de disponer en su zona central de una plazoleta circular de dimensiones suficientes, que antaño albergara una pérgola y posteriormente una fuente luminosa pero que en aquellas fechas se encontraba disponible como espacio exento, reunía las condiciones exigibles para que, desplazando apenas unas decenas de metros la escultura de José Pascual Ortells, no sólo quedara enmarcado por un entorno natural y atractivo con perspectivas estéticas muy superiores a las que ofrecía en el presente, sino que además, en su ausencia era posible tomar nuevas determinaciones para dar sentido al concepto unificador que se pretendía al resto de la plaza, al vincularlo temáticamente con la Basílica y las dimensiones que con la erección de las torres campanarios iba a tomar, que dejaban el monumento a Polo de Bernabé en negativa desproporción no prevista en el momento en que fue erigido.

El proyecto de Lloréns Poy en honor de San Pascual Baylón, corregía esta deficiencia sobrevenida al situar la imagen ideada, ya de por sí de gran altura, sobre un alto cubo y dos amplias plataformas rectangulares de piedra de Borriol que situaba su culmen a más de cinco metros de altura. Detrás del bloque con la imagen en bronce del santo, el boceto presentaba la realización de un alto obelisco en forma de pirámide truncada, o afilada, que se elevaba hasta los quince metros.

El artista concibe la representación plástica del personaje con líneas de una gran severidad, siguiendo la pauta ya ajustada en las diversas ocasiones en que lo había mostrado en el retablo, sepulcro y grandes paneles de la Real Capilla, y con la gran dosis de verismo en los rasgos faciales que le permiten la documentación hallada en los diversos relatos biográficos, en especial el de fray Juan Ximénez, y sobre todo como ya quedó indicado en la pintura al óleo de Vicente Carducho conservada en el Museo de la Basílica. Situado en pie, cubierto con el tosco sayal alcantarino y la austera capa conventual que presentan muy escasos

pliegues, el Santo se muestra con semblante sereno, incluso severo, inclinando ligeramente la cabeza hacia los espectadores situados en un nivel bastante inferior, mientras adelanta la mano izquierda y la derecha se apoya sobre la línea de la cintura permitiendo apreciar en el pecho un círculo simbólicamente eucarístico.

El obelisco posterior, realizado con armazón metálico y recubrimiento de placas de piedra de Borriol, tiene en su basamento cuadrangular cuatro grandes bajorrelieves de bronce que reproducen los elementos ornamentales del atrio y el presbiterio de la Basílica, esto es las grandes guirnalda vegetales interpoladas de racimos y espigas envolviendo el rostro de querubines alados.

El mismo diseño se repetirá, con formas más alargadas en el respaldo de los tres bancos de piedra que cierran el contorno de la plaza, un espacio triangular peatonal que es proyectado por el arquitecto Antonio Carlos Lloréns Lara, sobrino del escultor, y para el que ha sido impulso indispensable el mecenazgo del empresario local José Gómez Mata⁴²², lo que permite el inicio de las obras pasado el verano de 1997, cuando ya el monumento a Polo de Bernabé ha encontrado su lugar a corta distancia, dentro del romántico y más antiguo de los jardines de la ciudad de Vila-real.

4.4. Honores y reconocimientos

La Caja Rural de Castellón organiza entretanto en los salones de su Centro Social una gran “Exposición retrospectiva” de la obra pictórica de Vicente Lloréns Poy que permanece durante tres semanas a la vista del público castellonense. En el programa de mano de la muestra⁴²³,

⁴²² Henri Bouché en *Mediterráneo*, 11 de mayo de 1997.

⁴²³ Sala de exposiciones “San Isidro”. Castellón, del 20 de febrero al 15 de marzo de 1997.

que incluye obras de muy diferentes etapas de la trayectoria plástica del pintor y escultor, el comisario de la misma, el doctor Antonio José Gascó Sidro, emitía la siguiente apreciación valorativa:

“Sus cuerpos, ora pintados ora cincelados, son serenamente bellos, bellos hasta la mística que el pintor busca al poner la técnica al servicio de un ideal. Si el cuerpo físico gana por su noble dimensión, de modélico canon humano, el cuerpo pintado subyuga por la etereidad, por la lozana frescura y transparencia de su carne anímica. Veladuras de un concebir y un sentir, por encima de un existir. Pintar a la platónica, si ello fuera posible (¿por qué no?) siendo, incluso, válido el proceder para el paisaje: vivencia alentada del recuerdo, donde sólo existe la atmósfera que ha vuelto nube el color y la luz”.

Mientras se procede a la fundición a la cera perdida de la escultura y de los grandes paneles de bronce en los talleres de la Fundación Artística Vilá de Valls (Tarragona), se produce la decisión del Consejo de Ministros⁴²⁴ de conceder a Vicente Lloréns Poy, en orden al conjunto de sus méritos y aportaciones personales en el ámbito cultural y de las Artes Plásticas, el ingreso en la Orden Civil de Alfonso X el Sabio en la categoría de Encomienda, circunstancia por la que recibe la comunicación y felicitación personal de la Ministra de Educación y Cultura⁴²⁵, doña Esperanza Aguirre Gil de Biedma, alta condecoración que el escultor puede ostentar cuando se produce la inauguración de su último monumento el día 27 de noviembre de 1997, en la misma ocasión que se realiza la bendición del conjunto de las campanas y del carillón que posteriormente serían izados y situados en las respectivas torres, ya completamente finalizadas, de la Basílica de San Pascual Baylón.

⁴²⁴ Real Decreto 954/1988, de 2 de septiembre de 1997 (B.O.E. del 8).

⁴²⁵ Carta de fecha 11 de septiembre de 1997. Archivo personal de Lloréns Poy.

La cadena de reconocimientos a la labor artística de Lloréns Poy no hace sino empezar. La población aragonesa de Torrehermosa, cuna del santo alcantarino a cuya exaltación tantos años había dedicado, le transmite el acuerdo de su Corporación Municipal⁴²⁶ de haber sido nombrado Hijo Adoptivo de la misma, convocándole al solemne acto de otorgamiento del título honorífico que había de celebrarse el día 2 de mayo de 1998. El acuerdo de la pequeña villa zaragozana se toma, además, como acto simbólico de hermanamiento entre las poblaciones origen y sepulcro de San Pascual y en el marco del “Centenario de la proclamación de éste como celestial Patrono de los Congresos y Asociaciones Eucarísticas”⁴²⁷. En la ceremonia, en la que Lloréns Poy se encontró acompañado por más de un centenar de ciudadanos villarrealenses⁴²⁸, autoridades municipales y representantes de entidades sociales y culturales de su ciudad natal, además del documento oficial de su designación como Hijo Adoptivo, el artista recibió el emotivo obsequio de un pergamino manuscrito con la firma de las apenas cinco docenas de vecinos de la población natal de Pascual Baylón. El acto, que se inició con una ceremonia religiosa, concluyó con una copiosa comida de convivencia entre los habitantes de ambas poblaciones y de homenaje al nuevo hijo de Torrehermosa⁴²⁹. En correspondencia con la generosidad de su pueblo de adopción el artista les ofrecerá la posibilidad de ubicar en la plaza central de la localidad, llamada “de Villarreal”, un monumento en honor del Santo, realizando incluso una maqueta a escala con la figura de un joven pastor, con algunos signos indicativos de su futura santidad, colocada sobre un sencillo pedestal. Las limitaciones económicas de la pequeña población y algunos cambios políticos sobrevenidos paralizaron lamentablemente tal

⁴²⁶ Acuerdo Plenario del Ayuntamiento de Torrehermosa de fecha 22 de enero de 1998.

⁴²⁷ Certificado de D. Fernando Zarzuelo Martín, secretario del Ayuntamiento de Torrehermosa, 29 de enero de 1998.

⁴²⁸ *Levante de Castellón*, 3 de mayo de 1998; *El Mundo -Castellón al día*, 4 de mayo de 1998.

⁴²⁹ “De Torrehermosa a Vila-real: el viaje de “Tierra trágame”, crónica del periodista Xavier Manzanet Moner en *Levante de Castellón*, 16 de mayo de 1998.

proyecto que hubiera consolidado más si cabe las vinculaciones afectivas con Torrehermosa.

Pocos meses más tarde, Vicente Lloréns es objeto de una nueva distinción, en esta ocasión procedente de más altas instancias, pues Su Santidad Juan Pablo II⁴³⁰ le concede la dignidad de Caballero Comendador de la Orden de San Gregorio Magno, en su Clase Civil, según la comunicación del cardenal Ángel Sodano, Secretario del Estado Vaticano: “accediendo, con ánimo benévolo, a las súplicas por las que hemos conocido tus merecimientos en orden al bien y al engrandecimiento de la Iglesia y del patrimonio católicos, para dar de forma patente testimonio de Nuestro grato afecto”. La Cruz que significa materialmente la dignidad vaticana concedida, le fue impuesta por el entonces Obispo de la Diócesis Segorbe Castellón, don Juan Antonio Reig Pla durante la celebración de la Misa Pontifical en la Basílica pascualina, dentro de las celebraciones patronales de Vila-real, el 17 de mayo de 1998.⁴³¹

Pero más importante que estas es la distinción que le ofrece en febrero del año 2000 la Corporación Municipal de Vila-real al nombrarlo Hijo Predilecto de la Ciudad. El honor, concedido a lo largo del siglo XX apenas a otras siete personalidades locales, no puede alcanzar a ser apreciado por María Poy la madre del artista, cuyo fallecimiento unos meses antes, deja profundamente afectado a Vicente, tan unido a ella por los largos años de convivencia y el apoyo moral que en todos los momentos había recibido de su parte, pero significa también la culminación de su vida artística entre sus paisanos, compensándole de otros muchos sinsabores ocasionados por los celos y envidias habituales y propios de las pequeñas comunidades, y aun de las de mayor extensión.

⁴³⁰ Breve Pontificio dado en Roma el 28 de noviembre de 1998.

⁴³¹ *Mediterráneo*. Castellón, 18 de mayo de 1998.

El acuerdo municipal alcanza su cumplimiento efectivo con el acto público que se celebra la noche del día 12 de febrero de 2000 en el Auditorio Municipal de Vila-real con asistencia de las autoridades municipales y provinciales, y del Conseller de Cultura de la Generalitat Valenciana, que tras las palabras del Alcalde Manuel Vilanova y el discurso de agradecimiento del homenajeado, cerró el acto destacando la oportunidad y justicia de la distinción, resaltando la imaginación, trabajo y calidad de la obra plástica de Lloréns Poy⁴³².

Todavía ese mismo año recibe el encargo de la Caja Rural de Onda para el diseño de una imagen de su advocación mariana titular “Nuestra Señora de la Esperanza”, con destino a la sede de su Oficina Principal. Realizado con gran celeridad, pues el día 8 de octubre del mismo año ya puede estar instalado en el vestíbulo de acceso a las oficinas bancarias de la entidad, Lloréns realiza en este bajorrelieve de dos metros y medio de altura, una síntesis de diversas advocaciones marianas. La imagen muestra la figura femenina de la virgen cubierta con una clásica túnica de sencillos y estilizados pliegues con el único adorno de una vuelta de la tela en el cuello de la pieza. Manifiesta como Reina del cielo por una refinada corona de cuatro puntas redondeadas, mantiene su mirada baja por la humildad mientras que con el pie izquierdo descalzo pisa una media luna, en una sugerencia iconográfica que remite a las habituales representaciones de la Purísima Concepción. Sin embargo, un círculo con un geométrico sol dentado, colocado sobre su vientre remite al mismo tiempo al concepto de la “buena esperanza” que la gestación del Hijo de Dios significa.

Esta fusión de elementos procedentes de las representaciones icónicas de la Inmaculada y los de Nuestra Señora de la Esperanza, llamada también “de la Expectación antes del parto”, o más popularmente “de la O” por este círculo sobre su túnica, tienen su

⁴³² Crónicas en *El Mundo-Castellón al día*, *Levante de Castellón y Mediterráneo*, Castellón 13 de febrero de 2000.

motivación en la consideración de la Virgen María como corredentora y Vicente Lloréns los tiene bien conocidos por el retablo cerámico existente en el Mueso de la Basílica, una importante pieza del siglo XVII procedente de la calle de la Purísima de Vila-real, en la que la figura de María está acompañada a ambos lados por las de San Pascual y del beato alcantarino Andrés Hibernón.

El 4 de junio del año 2002, Vicente Lloréns Poy es investido como Académico Correspondiente de la real Academia de Bellas Artes de San Carlos en su sede valenciana, en solemne acto durante el que quien era entonces Presidente de la entidad el Doctor don Salvador Aldana Fernández, tras la lectura por el secretario de la misma del acuerdo de nombramiento delegó la entrega de la Medalla acreditativa en manos del Alcalde de Vila-real D. Manuel Vilanova Goterris, y el del Diploma que documenta la condición de Académico en las de la compositora castellonense Matilde Salvador Asencio.

Vicente Lloréns sustituyó en el título de Correspondiente en Vila-real al historiador y artista plástico José María Doñate⁴³³, fallecido en 1996. Su discurso de ingreso en la Academia versó sobre “El arte valenciano: de lo popular a lo académico”, y en él, además de realizar un somero repaso a los artistas autóctonos, y en especial a los relacionados con Vila-real, su ciudad natal, evocó de manera emocionada a su maestro Ortells y a su pase estudiantil por las aulas de la entonces Escuela Superior de Bellas Artes.

“Me complace volver a mis raíces y rememorar vivencias entrañables de la juventud que tuvieron lugar en Valencia, Aquí inicié la andadura profesional en el

⁴³³ José María Doñate Sebastía (Vila-real, 1921-1996), archivero y cronista municipal, investigador medievalista, pintor, grabador y artista cerámico afecto a las tendencias surrealistas.

aventurado mundo del Arte. Recién cumplidos los quince años de edad ingresé en la Escuela Superior de San Carlos, ubicada entonces en el barrio del Carmen. Nunca olvidaré aquel ambiente estudiantil cargado de ilusión, en el que el reducido número de alumnos permitía familiarizarnos con unos profesores asequibles y generosos, como lo era don José María Bayarri y tantos otros, humana e intelectualmente preparados para impartir sus enseñanzas. Incluso el sabor recoleto que le daba al edificio el claustro del antiguo convento Carmelita, predisponía a estudiar pausada y serenamente las asignaturas que requerían especial concentración. Ello, más que producir un excesivo anclaje en el pasado, dotaba al alumno de la necesaria formación cultural para expresar honesta y libremente sus propias inquietudes artísticas. Así lo han demostrado las nuevas generaciones de artistas valencianos que impulsaron determinadas vanguardias del arte contemporáneo. Los tres años de permanencia en la Escuela de San Carlos dejaron en mí una impresión excelente y duradera.”

Aunque en los años siguientes todavía continuará atendiendo algunas peticiones y encargos pictóricos y dedicará tiempo a completar con bocetos y reproducciones su colección personal de obra propia, con esta serie de reconocimientos y homenajes, y en especial por lo que significa para él en el universo cultural y plástico valenciano este nombramiento como Académico, Lloréns Poy cierra su actividad pública con un balance de difícil equiparación entre sus contemporáneos, dedicado con serenidad en los años postreros de su vida pese a algunas dificultades derivadas de ciertos problemas de salud y otras producidas por la prepotente estulticia de personas totalmente ajenas a las vivencias culturales, que llegan

a afectarle espiritualmente de manera perturbadora⁴³⁴, a la ampliación y organización de su Casa Museo en la calle de la Ermita de Vila-real, y al cuidado y restauración de su importante colección de arte.

En el momento de corroborar con las páginas de este trabajo universitario su trayectoria vital y artística, sobrepasada la frontera de los setenta años, con una considerable y enriquecedora experiencia humana, Lloréns Poy continúa siendo un referente imprescindible en la plástica valenciana en su vertiente de mayor rigor academicista que desborda la segunda mitad del siglo XX, un artista completo volcado absoluta y exclusivamente en la vivencia estética. En una ocasión expresó:

“Creo que si algo he aportado a la pintura es un poco de calma y de sosiego en este mundo tan enloquecido y triste que tenemos”⁴³⁵.

Y así lo han reconocido en todo momento los críticos y los historiadores del Arte:

“El artista domina el último secreto del dibujo y lo niega y lo esfuma en suaves armonías de color. Una difícil luz arropa o desampara las figuras; el espacio, sabiamente jugado, se llena de silencios donde han muerto las palabras, repetidas desde que el hombre existe.

Lloréns Poy es un pintor herido por el rayo de Dios, y que moja en su herida los pinceles”⁴³⁶

⁴³⁴ En una decisión sin precedentes del grupo de gobierno, en mayo de 2006 el monumento al Rey Jaime I, fundador de Vila-real, creado por Concurso Nacional en 1973, es desmantelado y retirado de su emplazamiento en la plaza Mayor de la ciudad y guardado por piezas en los almacenes municipales. En enero de 2010 es recompuesto, aunque con diversos desperfectos, e instalado en un solar periférico de la población a expensas de una futura urbanización de la zona.

⁴³⁵ Declaraciones a Blanca Berasategui, *Los domingos de ABC*, 14 de julio de 1985.

⁴³⁶ Mario Antolín, “*El imparcial*”, 2 de enero de 1980.

5. Reflexión a modo de epílogo

La visión estética de Vicente Lloréns Poy

La innata vocación mostrada por Vicente Lloréns Poy desde sus primeros años, sedimentada en la contemplación de las obras de pintores, imagineros y escultores de su entorno más inmediato: Pascual Amorós, Pedro Gil, Francisco Gimeno Barón, y más tarde sus colaboraciones con Carmelo y Octavio Vicent y sobre todo José Pascual Ortells, hacen que su visión de la obra artística sea diáfana y bien asumida desde los primeros pasos. Recién concluido aún su tránsito por las Escuelas de Bellas Artes, apunta en un trabajo literario con el que gana un premio en los Juegos Florales convocados en Vila-real en septiembre de 1957:

“El arte como tal cumple la alta misión de ofrecer al hombre un deleite espiritual pero a la vez constituye también un documento histórico de gran valía pues todo artista al ejecutar una obra con sinceridad no puede ocultar el carácter del mundo que le rodea”⁴³⁷.

La naturaleza mediterránea en un artista marca posiblemente como ninguna otra. Después vendrá el contacto y la evolución junto a nuevos elementos culturales y la coherencia ante la realidad por la que el artista se desenvuelva. Seguirá sin duda una transformación lógica y sobre todo formal, pero siempre quedarán las constantes donde su fundamenta el germen de la cultura mediterránea. Lloréns encontrará en su paisaje, en su luz, en su mundo, los primeros alicientes, los móviles originarios, las sensaciones principales que dan base a su obra. Y es en el paisaje donde se

⁴³⁷ Archivo personal de Vicente Lloréns Poy.

experimentará con todo el bagaje de una manera ortodoxa de trabajar, durante los primeros años de su quehacer artístico.

En sus manifestaciones en los medios de comunicación tras haber presentado su primera exposición individual en Madrid, Vicente Lloréns delimita bien su punto de partida y sus aspiraciones, sus raíces pero también su apertura a las nuevas propuestas artísticas. Así se expresaba en el periódico valenciano *Levante* en mayo de 1958:

“Soy un enamorado de lo clásico, de la luz, del sol de Levante, de todo lo que encierra Arte. Incluso admito lo abstracto, no eso que es demasiado abstracto, sino lo que está realizado con sinceridad. No me aparto de las corrientes modernas, las admito, y yo sigo en mi línea, en la que imperan la verdad pictórica, el sentido de las cosas y el sentimiento puro, la vocación”.

Este paisaje humanizado, esta claridad y este mar tan próximos a sus primeras experiencias sirven de iniciación para una carrera sólida. Y no es que Lloréns Poy siga una línea de “esteticismos valencianistas” o de luminismos sofisticados. Sino que este medio ambiente le proporciona una lejanía de horizontes de belleza, de risueñas esperanzas, invitándole a la creación, al desarrollo de la imaginación, y a una originalidad que le brinda la fantasía de un mar, como gran salida, repleto de leyendas. Con todo el peso de una historia gloriosa y larga, de mitos y de dioses, el arte de Lloréns Poy viene condicionado por esas constantes regionalistas a que me refería anteriormente. El matiz de lo popular de una escuela levantina de pintura que se conjunta a partir de unos maestros, elementos capaces, pletóricos de facultades, y que desde los mismos supuestos ideológicos y estéticos muestran una obra grande pero similar en sus fundamentos al aire que sopla sobre sus tierras.

Los toques mágicos, las pinceladas impregnadas de luminotecnia clara y concisa de Sorolla; el entorno concreto de Pinazo o las marinas de azules cambiantes reinventados por Porcar, no hay de hecho mar que más veces cambie de color que el Mediterráneo. El peligro del sorollismo, como sinónimo de lo antipopular, de lo tristemente copiado, fingido y no vivido –ausente de emoción de sentimiento artístico real - se mantiene lejos de la obra de Lloréns. Porque él sigue su camino, recrea desde su mundo de sensibilidades levantinas, pero prestando un pensamiento vivencialista que salva fronteras y lo eleva de lo puramente formal a través de otras realidades, de su mundo propio. El vivencialismo en un origen común es lo único que resta como poso fecundo para su obra en esa relación de tan claras raíces mediterráneas. Y ese mismo resto es el que le entrega el humanismo que brota de sus cuadros, porque en el arte de Lloréns Poy parece escucharse la vibración de la vida misma; es ante todo el hombre y sus relaciones con los demás hombres lo que le interesa. La vida traspasada al arte con sus recovecos, sus pequeñas tristezas, sus sabores y sudores transcritos asépticamente, sus pequeñas miradas y sus eternas ilusiones. Y todo ello con un lenguaje casi en voz baja, sin estridencias, resultado de un énfasis contenido. En el diario de Madrid *Arriba* podemos encontrar estas declaraciones suyas en abril de 1963:

“Creo que el pintor no debe preferir ningún tema aunque unos le gusten más que otros. Las obras de los grandes maestros son ejemplo de que en un cuadro se puede incluir cualquier tema y todos pueden estar tratados con la misma dignidad.

Admiro a un pintor ideal, que sería la suma de valores de un grupo de pintores en los que podríamos incluir la delicadeza de Fray Angélico, la gracia de Botticelli, la fuerza de Caravaggio, el misticismo de El Greco, la serenidad de Velázquez y la expresividad de Goya”.

Queda latente así en sus obras ese susurro humano en “oleadas” amorosas, saturadas de color, marcando límites con formas simples y alineadas, tratando de eliminar el mayor número de planos posibles pero haciéndolos definitivos, secos y suficientes. En estos paisajes hay algo de confidencial, de exactitud poética, de intimismo. Pero llegándonos al mismo tiempo ese especial sentido sombrío del Mediterráneo que se esconde bajo la capa luminosa de espumas y explosiones frutales.

Porque en Lloréns Poy se dan las tres visiones que han recogido el Levante peninsular en el siglo XX: el paisaje humano contrastado fuertemente por Sorolla; el matizado de sombras grises y azuladas, de montañas apenas dibujadas reposadamente, de Azorín, y la jugosidad y el encanto de la medida establecida por Gabriel Miró. Y así nuestro pintor sabe unir a un colorido jugoso en ocasiones, el lirismo y la placidez de un atardecer complejo y sereno en la melancolía y en el recuerdo.

El Levante del estallido barroco y el Levante cargado de soledades. La fiesta y la negrura (en ningún lugar del mundo se viste tanto el negro como en el Mediterráneo), a pesar de su luz, a pesar de los verdes y como si todo nadase en el silencio, se dan cita en armoniosa organización. Hay amor y rusticidad en esta paradoja plástica de su obra, porque bajo ese aliento de evocación subsiste la fuerza del campesinado que día a día, en una disciplina propia del artesano que va dibujando en sus campos los surcos nuevos con el arado pertinaz que les producirá el sustento. Y esto lo capta Lloréns Poy, que ha ido percibiendo en su medio natal esta obstinada inclinación, más que costumbre, esta esencia del trabajo en la tierra que él traslada a su labor creativa sobre el lienzo.

Así veía el trabajo del creador plástico enfrentado a los tópicos y a los experimentalismos efímeros en sus declaraciones a *Mediterráneo* en octubre de 1967:

“El concepto de bohemia premeditado es falso y sólo sirve para la publicidad. El arte se lleva dentro; no tiene indumentaria.

El artista auténtico es sencillo y entregado a su obra. Debe tener mucha fe en sí mismo, pero reconocer con bondad los valores ajenos que indudablemente ofrezcan interés”.

Porque el contenido rítmico de sus realizaciones es una virtud a la que se une un hondo sentido plástico fruto de una rigurosa exigencia crítica. Ante cada obra comprendemos que su pensamiento ha construido en la mente cada trazo, cada pincelada, cada solución cromática antes de que ocurriera sobre el lienzo con una precisión casi matemática, surgiendo entre corrientes de imaginación ágiles y experimentadas. Como corresponden al trabajador, al hombre inmerso en un mundo de lenta elaboración que se desenvuelve entre el estudio y la creación, integrando sus resultados en el conjunto social. Estas son sus manifestaciones en marzo de 1970 en *Mediterráneo* de Castellón:

“La pintura cumple una función social desde el momento que proporciona una satisfacción espiritual a quien contempla las obras. Social no es sólo una obra por su contenido, por su temática, sino porque, yendo dirigida a todos, cuantos quieren pueden acceder a su contemplación”

Ya, a partir de un diálogo entre color y materia física de la pintura, establece una permanencia emotiva que tiende a la integración del espectador en el sentimiento del arte sorprendiendo, aquí uno de sus fines primarios, y consiguiendo por medio de la síntesis y la brevedad el aliento poético. Como buen levantino, en sus cuadros Lloréns Poy expresa esa disposición de la forma a partir del color. Y todo ello sobre un esqueleto geométrico obligado desde un criterio ordenador de volúmenes que lo convierte en pura arquitectura concreta. Incluso en los paisajes

de Lloréns Poy encontramos el elemento humano preferentemente. Son siempre tierras mimadas por el hombre, aradas, simples, bañadas por la luz de su tierra que lo hace todo blanco y donde el artista debe adivinar los contrastes disolviendo la tremenda claridad y haciendo recobrar a cada rincón su primitivo entorno. Su mancha ocre o amarillo Nápoles, los grises matizados y hasta los lejanos violáceos. Su apreciación de los matices en el paisaje o en la figura queda evidente en estas declaraciones a *Pueblo* de Madrid en junio de 1970.

“El paisaje urbano es más concreto y puede ser más efectista por sus contrastes y sus juegos de perspectiva. El paisaje de ámbito libre alcanza mayores distancias en la profundidad, una gama variadísima y una visión más amplia. Particularmente me gusta pintar esas lejanías, aunque comprendo que ambos temas ofrecen posibilidades para una interesante ejecución plástica. Todo depende del enfoque y el tratamiento que se les dé.

En el retrato se merma la libertad creadora e incluso interpretativa del pintor al adaptarse a un modelo que, generalmente, no ha elegido. Un retrato tiene que conjugar la nobleza plástica con la fidelidad al carácter espiritual y físico de la persona retratada. Si no se consigue ese parecido, no es un buen retrato, y si con esta preocupación se descuida la materia, resulta un cuadro mediocre. Para que un retrato sea una obra de arte tiene que estar sentido y conseguido”.

Un trasfondo, quizá impresionista en el origen, ha hecho posible en su evolución el dinamismo de giros, arrebatos y quiebros de su pincelada. Pero supo romper a tiempo con la tradición de la violencia pictórica en el trazo que caracterizaba a sus mayores, obligándole a ofrecer calidades casi bocetísticas en sus cuadros, donde imperaba “la primera intención”. El golpe exacto, el espíritu de apunte y de captación

revoloteante, la búsqueda de la modernidad sin abandonar sus convicciones realistas, que dan coherencia a su estética, es otra de las peculiaridades que presenta la trayectoria de Lloréns Poy. Y esta modernidad la encuentra en el trazado de esa armadura lineal donde apoya el color a que se hacía referencia anteriormente. Así lo entiende cuando opina en el semanario *Obra* de Castellón en marzo de 1973:

“La pintura, como concepto de arte es una manifestación del sentimiento expresada por la forma y el color. Si entendemos por preferencias temáticas los temas más afines a nosotros, no cabe duda de que los hay; pero si nos escudamos con una especialización para evitar dificultades, se cae en el amaneramiento. No se trata de ser paisajista, retratista o pintor de bodegones. Hay que ser pintor en el amplio sentido de la palabra.

Un pintor necesita el estudio de la naturaleza, pero sin esclavizarse a ella. Cuando un pintor domina la figura, la compone como quiere. Hay veces que buscamos el movimiento expresivo y otras en que importa más la serenidad estática. En la figura no me interesa siempre el movimiento exterior, sino aquel que emana de dentro. En este caso, no creo que pueda hablarse de estatismo”.

Las roturaciones que muestra en sus paisajes no llegan a borrar por medio de su pincel el mundo exterior en manera alguna. Sus intuiciones cromáticas lo transforman pero sin anular la esencia, sus hallazgos se traslucen en perspectivas de fuerte estructura estilizadas por las manchas frescas, sobre volúmenes impregnados de melancolía.

El realismo, entendido como la descripción formal de una presencia concreta en todas sus vertientes, apoyándose no sólo en los aspectos exteriores, sino adentrándose en su entidad interior, viene a ser la

nota característica de los retratos de Lloréns Poy, que él entiende trascendiendo la mera representación material de un rostro, de un cuerpo., para convertirlos en pintura en toda su puridad:

“El pintor no puede ser simplemente esto o aquello, sino simplemente pintor. Ocurre que, por satisfacer encargos, equivocadamente en algunos sectores se me encasilló como retratista. Esto es absurdo. Puedo decir que lo que más me gusta es el tema humano, la composición, pero completamente libre. Soy contrario a las especializaciones. Lo mío es la pintura por la pintura, pintar por pintar, sin más.

Y mi pintura es una interpretación sincera de las cosas, con técnicas modernas, pero sin forzar nunca el modernismo”.

Estas palabras, aparecidas en *Mediterráneo* de Castellón en agosto de 1973, podrían hacerse extensivas a cualquiera de sus representaciones de rostros y de figuras, pero tienen especial aplicación cuando se trata de personajes conocidos. La dificultad se impone cuando el personaje descrito es una fuerte personalidad, una figura crucial como en el caso del Papa Juan XXIII, o de una complejidad grande como el de don Jaime de Borbón Parma. A prueba se ha visto la capacidad de percepción y de enormes facultades como dibujante en el de Su Majestad el Rey Don Juan Carlos I de España, sin lugar a dudas de gran diferencia artística frente a la ya larga pero no muy afortunada iconografía del Monarca.

Es interesante advertir la técnica depurada al servicio de una realidad empleada por Lloréns Poy en los retratos, al lado de su manera de hacer en el paisaje o en las figuras donde tiende a simplificar pintando conceptualmente, a diferencia de este objetualismo desarrollado ante un rostro y alma concretados de un individuo. El resultado de estos retratos es el de una sensación de empaque, obteniendo el resumen de la

estructura física y anímica del modelo, sumando rasgos, ofreciéndonos a la persona retratada con una apariencia de accesible, de vital. Y a ello le ayuda esa técnica meticulosa a la que antes se hizo referencia pudiendo así darnos hasta el último latir de un carácter, las más recónditas singularidades fisiognómicas.

“El aforismo de ‘El arte por el arte’ es admisible o impugnable según el criterio con que se siga. El arte contribuye al desarrollo armónico de las facultades estéticas, de la sensibilidad superior, de las fuerzas creativas e intelectuales en la cultura artística.

Por otra parte está definición clásica del arte: es la plasmación de la belleza ideal en formas sensibles. Y la belleza ideal es el resplandor de la verdad y del bien armónicamente entrelazados o identificados. Expresar esta belleza con elegancia para producir la fruición más limpia y elevada. Esta es la función del arte. Y la belleza, su objetivo”.

Palabras suyas reflejadas en el semanario alicantino *La Marina* de febrero de 1974 que explican por qué Lloréns Poy ha sabido llegar a todos los géneros de la pintura sin timidez pero con conciencia profesional y precisión. Importante es en un determinado momento de su vida la atención que presta al bodegón. Las frutas y los objetos cobran un sentido conceptual en sus lienzos y se abstraen de lo meramente anecdótico para convertirse en composiciones donde el artista extrae notas de realidad a base de un especial sentimiento artístico. El bodegón quedó atrás en su producción y la figura que tanto trató inicialmente en murales y cuadros de grupos llega a tomar una especial actualidad en su producción. En los murales había llevado a cabo una serie de personajes históricos, mayoritariamente religiosos, que le daban pie para una exhibición de sus facultades a la hora de resolver paños y actitudes, así como la disposición de

grupos en un marco correspondiente a una época determinada. Echando la mirada atrás, reconocía en marzo de 1977 en las páginas de *Mediterráneo*:

“Empecé influenciado por el ambiente de las Escuelas y el clima; por la pintura postsorollista que tantos pintores han seguido. Luego habría que hablar de una obsesión por la materia, por las calidades. Aparece más tarde la lucha por el perfeccionismo, hasta que me di cuenta de que se ha de ser más sencillo que todo eso, lo interesante es la simplificación de las cosas, la eliminación de virtuosismos aprendidos a priori, dando una obra en la que el mensaje de la misma sea lo fundamental, porque esta es la misión del artista.

Todo esto es válido tanto para el dibujo como para el asentamiento del colorido, mucho menos espectacular. No es lo mismo ser colorista que colorinista.”

Al cabo, puede encontrarse en el catálogo de su obra una interesante serie de tipos marginados, los jóvenes nómadas que en la década de los sesenta se paseaban desde la isla de Wight a Ámsterdam ramificándose por las playas ibicencas o por el Picadilly Circus londinense. Estas criaturas dan pie a nuestro artista para recoger una galería de retratos y actitudes que vienen a resumir una situación y un momento clave de transición en nuestra sociedad. Una pintura documento que no cae en lo meramente anecdótico porque el tratamiento ha sabido elevarla a obra de arte.

Las últimas realizaciones adonde le llevó a Lloréns Poy el desarrollo de su proceso estético, a partir de la depuración y la simplicidad, fueron la representación de desnudos, donde su técnica se ha hecho más sólida, su pincelada abandona el preciosismo del paisaje y opta por una búsqueda de calidades matizadas, trémulas. La búsqueda de una

fórmula expresiva por medio de la cual pueda llevar a cabo el artista su arte renovado logró concretarla Lloréns Poy en estas figuras desnudas de una manera natural, dentro de una coherencia formal en la evolución. Las características de modernidad, originalidad y procedimientos técnicos nuevos, están conseguidas con un sistema válido, resultado de una experiencia, un estudio analítico y como una consecuencia en la que ha desembocado toda una trayectoria dibujística y conceptualista, al contacto con las nuevas tendencias de los fines perseguidos por Lloréns Poy. Estas son sus manifestaciones a *Mediterráneo* en agosto de 1982.

“En el mundo del arte no hay una meta. Al contrario, cuanto más haces, más ves las posibilidades que existen. Eso representa que uno tiene que estar en una lucha constante, que no es contra nadie en particular, sino contra la propia conciencia acomodaticia que cada uno de nosotros lleva dentro.

Por otra parte, una cosa es trabajar y otra crear. La creación a lo mejor, viene de la primera idea, que es el boceto que se te ha ocurrido en un momento dado en el lugar más increíble. Pintar o modelar es siempre cuestión de oficio y superación de las dificultades que entraña cada cuadro o escultura”.

Tras calibrar los cauces por los que discurren las diversas tendencias actuales, consciente de una realidad pero sin desfasarse para la adquisición de un producto que pudiese servir perfectamente, y de una manera gratuita a las exigencias que la crítica equívoca y un consumo neoburgués tiene planteado y que tanto han pesado en el arte actual. Los problemas socioeconómicos han presionado en no pocas ocasiones el discurrir, entorpeciendo la obra de numerosos artistas, haciéndoles cambiar y obligándoles de este modo a adulterar un pensamiento y una emoción latentes.

Lloréns Poy ha tenido que luchar con estas tentaciones y estos sistemas. Ha sabido escamotear los numerosos obstáculos que pueblan este enrarecido panorama y elevarse en aras de una pureza, de una moral íntegra, sin traiciones y sin concesión fácil, y al mismo tiempo ofrecer esa emoción que por sus propias características intrínsecas satisface, porque parte de una sinceridad y unas intenciones honestas unido al mismo tiempo a la ejecución de un verdadero arte. De una estética real y no forzada y una sensación de que responde al momento actual vivido por el artista. Condiciones indispensables todas ellas a la hora de juzgarse una obra.

Los problemas que supone el dejarse llevar por los caminos de la esquematización, los elegidos por Lloréns Poy, hacen que el artista se someta a las más estrictas reglas del arte dejándolo casi a la intemperie, desprovisto de trucajes y defensas que pudiera utilizar lícitamente de haberse volcado en unas formas más complicadas o dejarse llevar por un informalismo más o menos encajable.

Aquí sólo le puede servir la severa formación dibujística en la que hay que insistir a la hora de valorar su origen y en el trabajo serio y experimentación continua a que se ha sometido siempre. Junto a esto le van a valer o no sus valores estéticos y la capacidad de expresión para tramitar el sentimiento artístico con que cuente. Se presenta por lo tanto un “más difícil todavía” elegido de forma intencionada para la consecución de una obra de acuerdo plenamente con su concepción artística. Intención que manifiesta en una entrevista en *ABC* de Madrid en febrero de 1983.

“Huyo de copiar el desnudo del natural, como se hace en bellas Artes; mi intención es buscar otras cosas, gentes normales que no posen, sino que vivan. Sería ridículo

aprovechar el desnudo como una moda, como una picardía. Me gustaría que se viera como una obra de la naturaleza, porque mis desnudos son fragmentos de un gran mural, no tienen la arrogancia o la gracia de los clásicos y académicos. Son desnudos cansados, melancólicos, del hombre de hoy que se desnuda para morir.”

El resultado es fácilmente advertible con una sola ligera mirada a cualquiera de las obras de estas preciosas series, donde se observan todas las peculiaridades anteriormente apuntadas y que han conseguido salvar la posición de pura predisposición para convertirse en una realidad. Porque también hubiese podido ocurrir que de unos supuestos válidos, de una proyección perfecta como punto de partida, y esto ocurre en arte en bastantes ocasiones, a la hora de la realización pudiera quedarse coartado, inservible, el resultado. Bien por no estar coherentemente preparada, bien por una incapacidad de facultades que frenasen la potencia del artista para estos logros. Pero como en el caso de Lloréns no se daban ninguna de estas limitaciones, hay por lo tanto una obra que sirve adecuadamente.

La línea que enmarca estas figuras aparece rozando, apenas resbala el lienzo y la retina, apoyándose en los volúmenes de un sincretismo cromático. Hay gozo, vibración y sensualidad en la dirección de la pincelada. Existe un indefinido lirismo que en un primer momento parece llegar a elevar la temática de lo puramente plástico. Los modelos aparecen entonces tratados pudorosamente por el pintor con sombras leves y transitivas con las luces. Hay un distanciamiento en estas figuras que es lo que las hace agradables y que ningún momento puedan resultar erotizadas. Nos están contando su cuerpo y su entrega, se nos muestran desnudas de cuerpo y de alma. Y aquí está la problemática que resume el secreto de su tierna pureza, de su corporeidad aureolada.

Nuestro arte, que ha dado desnudos tan fundamentales como la “*Venus del Espejo*” de Velázquez, la “*Maja*” de Goya, o la “*Bañista*” de Rosales, no ha sido por otra parte rico en número de cuadros de esta temática. Ha existido un prejuicio, primero religioso y político, que más tarde ha engendrado una costumbre, una inercia beatona que ha refrenado la aceptación de la representación natural de la criatura humana desnuda. El gusto por describir la perfección espléndida de unas formas armónicas a lo que tan aficionados han sido por ejemplo los italianos ha encontrado en nuestro país serios problemas. Así, la última representación que aparece, cronológicamente, en la Historia del Arte de una iconografía típica como es la de San Sebastián desnudo, es en España, donde parece haber habido un rechazo por parte de la Iglesia, controlada por el Tribunal de la Inquisición, para aceptar a un santo mostrando su cuerpo. Y tiene que llegar el siglo XIX con la desaparición de este Tribunal, que tenía sus censores exclusivos para las Bellas Artes, cuando el artista consigue superar las limitaciones que se le imponían a un arte y, con la influencia de la Academia de España en Roma, poder realizar desnudos femeninos y masculinos sin cortapisas de ningún tipo.

Lloréns Poy asumió al enfrentarse al desnudo un doble riesgo: por un lado sobreponerse al prejuicio social que pese a todo permanecía en la atmósfera artística española en el periodo histórico de la transición del franquismo a la democracia; por otro enfrentarse al tema sin mistificaciones ni represiones, en lo que puede constatar la verdadera dimensión de un artista cuando plantea ante la belleza del cuerpo humano su delicadeza y su sensibilidad, en sus lienzos encontramos de manera permanente el calor que la afectividad produce. El mayor intimismo rodea envolvente a estos personajes que se muestran abrazantes, conducidos por delicados escorzos que dan una clara dimensión de ensoñación poética. La afectividad es el sentimiento imperante en estas criaturas que se nos presentan en sus proporcionados cuerpos –dibujados con criterio simplificador-, limpios de alma y guiados por un principio de unión a

quienes los rodean, en una búsqueda de caricias y miradas amorosas, a menudo abrazados sobre el fondo de una playa ideal o en circunstancias solitarias.

En un supremo esfuerzo por encontrar la esencia del ser humano, ese secreto de cada una de las almas, el beso guardado en un más allá de intimidad y de deseo, son criaturas totalmente despojadas de pasiones extrañas y prejuicios, de ambiciones y de desesperanzas. Bañadas tan solo con la luz de la moral y despojadas por fin de la viscosidad y hasta al parecer de la muerte del amor, poseen la encantadora asepsia que dan las criaturas puras. El sueño de un cuento oriental y el fotograma blanco de una película que no tuviese final. Les basta el afecto desinteresado, la entrega mutua sobre fondo de limpios horizontes donde los anhelos dejan de serlo y donde la identificación de las almas está por encima de un caos carnal y al mismo tiempo de significados convencionales. Son composiciones resueltas con vigor, en las que existe un indefinido lirismo que las mantiene al margen de la debilidad y las ayuda a superar los reclamos eróticos.

Apoyadas en un esfuerzo de superación intencionadamente elegido por el artista a la búsqueda de nuevas resoluciones técnicas, fundadas en exclusiva sobre las más estrictas reglas de la simplificación, sobre un concepto de modernidad que resulta de la experiencia y del estudio analítico a través del cual ha tenido lugar la sólida evolución de Vicente Lloréns. Un dibujo certero, casi de línea, enmarca los contornos cromáticos que en una primera mirada pudiesen parecernos monocromos; a medida que nos vamos fijando, se descubren múltiples matices y golpes de luz sabiamente amasados, impregnados de una gracia singularísima, de una materia inteligentemente dispuesta, que nos brinda la expresión cálida de un mundo poblado de sensaciones, continuadamente experimentadas, como se desprende de sus palabras de marzo de 1983 en *Mediterráneo*:

“Nunca hago una obra con la intención de seguir la línea de estilos anteriores, que por otra parte no tienen una influencia directa. Ahora bien, lo que sí que es cierto es que nuestra formación académica responde a criterios clásicos, griegos, de modo que sin querer tienen más coincidencias con ese estilo que con el del Renacimiento, por ejemplo.

Pero insisto que de forma natural, sin buscarlo. Porque la personalidad de un artista no se crea artificialmente, sino que se encuentra a lo largo del trabajo. Es así cuando esa personalidad resulta auténtica y fluida. Lo contrario es forzar la cosa, hasta que ésta llega a no ser natural. Soy sincero cuando pinto y si mis cuadros salen así, es por una evolución natural.”

La actividad pictórica de Lloréns Poy tiene su complemento con la escultura, de hecho su primera vocación por el influjo que sobre él ejerció José Pascual Ortells. Durante los años que vivió su maestro y mentor, no quiso trabajar independientemente en esta disciplina, limitándose a los trabajos de ayuda de aquel. Una vez desaparecido Ortells fue asumiendo diversos encargos escultóricos, unas veces en bronce de pequeño tamaño y otras en grandilocuentes monumentos públicos. Tras la propuesta de realizar el llamado “*Monumento al Labrador*” en Vila-real, alcanza la adjudicación por Concurso Nacional de un complejo proyecto que implica, en homenaje a Jaime I, intervenciones de tipo escultórico y urbanístico enlazando las dos plazas principales de la ciudad de Vila-real, como ya ha quedado expuesto y documentado. Esta preocupación por conjugar los aspectos estéticos con los de tipo práctico ciudadano ha pesado siempre a la hora de sus realizaciones escultóricas en espacios públicos externos, con la libertad que le asigna su condición de creador. Así lo manifestaba en otra ocasión en la revista local villarrealense *Poble* de septiembre de 1983:

“Mi trabajo depende de una vocación y por consiguiente es quien desarrolla la misma más como placer que como obligada actividad. Su carácter liberal encierra ventajas e inconvenientes, pero ante la hipótesis de elegir otra vez, no lo cambiaría. Esta seguridad debían procurarla todos al decidir la profesión pues parte de los problemas individuales y colectivos provienen de la falta de interés por el oficio que se desempeña”

La resolución adoptada por Lloréns Poy en el monumento a Jaime I de Vila-real surgió claramente satisfactoria, compensando con el proyecto original las diferencias de nivel armónico y equilibrando los espacios. Lástima que no pudiese llegar a realizarse en su totalidad por problemas ajenos al artista, que de esta forma veía disminuidos los planos auxiliares y corría el riesgo de que la figura del Rey, lo único que alcanzó a llevarse a cabo, pudiera quedar desproporcionada, rompiendo así su idea primera y la función urbanística que había tenido en cuenta detalladamente a la hora de plantear su boceto. No obstante, con pequeñas modificaciones fueron salvados los inconvenientes y el monumento escultórico sirvió perfectamente para cumplir con las dos vertientes perseguidas por Lloréns Poy.

La dificultad de los grandes monumentos públicos ha corrido y corre en nuestro país durante las décadas centrales del pasado siglo el enorme riesgo del triunfalismo, que ha llenado calles y plazas con esperpénticas composiciones de un estilo que algunos críticos se atrevieron a bautizar como “avalismo” en referencia a su principal artífice y a las gigantescas proporciones con que el régimen franquista quiso impresionar a los espectadores, en el llamado Valle de los Caídos en Cuelgamuros, y en otras obras en la misma estela. El aspecto contraproducente de las corrientes impuestas es que sus consecuencias, pasado un tiempo, vienen a ser las mismas que las correspondientes a las desarrolladas normalmente; los ojos

se acostumbran y el espectador capta ya sin rechazo aquello que empieza a ser una constante estética, asimilándola y rompiendo la faceta innovadora que pudiera tener en un primer momento. Lloréns Poy, con absoluta conciencia de este nefasto influjo, de estos frecuentes atentados a la coherencia y la sensibilidad, ha sabido superar esa especie de muñecos agigantados, tan familiares por desgracia en un tiempo, incluso en edificios públicos civiles y religiosos de particular significado, y ha vuelto dentro de su modernidad realista a una concepción pura del ente escultórico, en el que la proporcionalidad rítmicamente conseguida cobra fuerza y sentido propios. De esta forma lo expresaba en julio de 1985 en las páginas del diario madrileño *ABC*:

“Si he consagrado mi vida al arte no puedo estar pendiente de satisfacer a la gente. Por mi obra han pasado en realidad todas las corrientes nuevas, aunque ninguna me haya encandilado. Creo que he dibujado y desdibujado, que he aprendido una técnica y la he puesto al servicio de mis inquietudes. Lo mío, yo creo, no tiene nada que ver con el realismo. Lo mío es la nueva figuración”.

A partir de unos condicionamientos de funcionalidad urbanística y del tamaño real, Lloréns Poy ha hecho grandes estatuas, no ampliaciones de pequeñas esculturas. La relación de proporcionalidad en lo escultórico es todavía más fundamental que en lo pictórico. La disminución o ampliación del tamaño de obras clásicas esenciales como pudieran ser la *Venus de Milo* o la *Victoria de Samotracia* resultarían siempre ridículas. De ahí el feísmo inmanente de las reproducciones escultóricas de obras maestras tan frecuentes en los puestos turísticos de las ciudades de Grecia o de Italia. Lloréns Poy, a base de planos elementales, de síntesis y brevedad de modelado, compone sus obras dentro de una válida mediterraneidad que aquí, a diferencia de la pintura, sí que ha permanecido.

En sus pequeños bronce, de los que se producen varias series, vienen a complementar su orientación estética en dichos años, desplegada en los desnudos pictóricos. Resultan criaturas más jóvenes, seres andróginos surgidos apenas del mundo de la infancia, pero ya sometidos al cansancio que la dinámica de la vida contemporánea procura. Frecuentemente sus cabezas aparecen bajas, apoyadas en las rodillas, reflejo también de otra época del artista, cuando llevó a cabo una serie de óleos y dibujos de tipos jóvenes marginales a finales de los años sesenta. Es indispensable el conocimiento de estas piezas para valorar hondamente el pensamiento artístico de Lloréns Poy, ya que sirven de conjunción a lo que desarrolló en sus lienzos y ofrecen de una manera muy directa los avatares de su trayectoria en ese período, con atractivos claroscuros obtenidos del contraste de la forma real. Su reflexión en *Mediterráneo* de abril de 1986 es reveladora en ese sentido:

“La vida te lleva por caminos que tú no decides. Casi desde que acabé los estudios me dediqué más a la pintura y, además las exposiciones la mayoría eran de pintura, pero de todas formas la escultura nunca la he dejado. Incluso diría que cuando pinto, y algunos críticos así lo han reconocido, por debajo de la pintura, sobre todo en los desnudos, se puede apreciar una escultura, unas formas que no olvidan al escultor.

En cierta época yo pintaba muchos retratos y siempre buscaba el interior de la personalidad. Después pintaba composiciones en que las figuras aparecían vestidas, pero pensé que el vestido era cuestión de moda, y fui simplificando el asunto y me quedé con la figura al desnudo. Incluso diría que lo interesante sería pintar el desnudo al desnudo, el interior total del ser humano que, a lo mejor ha sido siempre igual, pero que yo creo que tiene unas connotaciones especiales en cada época”

Más tarde llegarían las realizaciones monumentales en Castellón y en Vila-real, la “Piedra de la Historia” en la plaza de Santa Clara, sus grandes retablos de tipo religioso como el mausoleo de la Venerable Madre Rosa Molas o el conjunto de realizaciones en el templo de San Pascual, modeladas por medio de planos elementales, de síntesis, de un trazo correctamente estilizado y de gran maestría en el manejo de la materia. Pero lo esencial de la personalidad de Vicente Lloréns Poy está ya definido desde sus bodegones, sus paisajes de las tierras altas castellonenses o del País Vasco, o incluso en los retratos de encargo que cimentarían su popularidad en determinados círculos sociales madrileños. Él se reafirma en este planteamiento en una entrevista en *Castellón Diario* en mayo de 1987:

“Un cuadro es un amigo cuando se pinta con sinceridad, cuando se disfruta con él, cuando los problemas que pueda tener son retos de superación pero si la obra no se siente y se intenta disimular un compromiso te hace sufrir y se convierte en un enemigo que te delata.

Si una obra no se ha terminado por impotencia es una frustración pero si queda inacabada por circunstancias ajenas resulta una injusticia puesto que no se puede juzgar a un autor por una obra incompleta.

Yo no creo mucho en los premios porque el arte es muy subjetivo. Esto queda para las competiciones deportivas en donde las metas están totalmente determinadas. Pero humanamente como el artista vive un mundo aparte sin fórmulas preconcebidas, en la soledad de su estudio, al ver que los demás reconocen su obra no cabe duda que le estimulan para seguir trabajando.

Un hombre satisfecho es el que considera que ha alcanzado su propia cumbre. Yo soy consciente de que el arte no tiene meta y pienso que hay que vivir en un constante

deseo de superación. Me siento afortunado porque en contraste a las frustraciones vocacionales que actualmente provoca nuestra sociedad tengo la satisfacción de pensar que si tuviera que comenzar de nuevo no dudaría un instante en elegir el mismo camino”.

Independiente, alejado de los movimientos estéticos de vanguardia, pero abierto a la innovación y a la renovación, la libertad creativa sin sujeción a modas transitorias, pero al mismo tiempo la coherencia estética, el rigor interno son la clave de la visión artística de Vicente Lloréns Poy desde sus pasos iniciales. Así lo recogía *Levante* de Valencia en una entrevista realizada en febrero de 2000:

“No soy contrario al progreso en absoluto. Hay que progresar siempre, pues en caso contrario el arte sería como un museo polvoriento, sin vida. Pero es mejor que la renovación salga de uno mismo, no venga impuesta por los vaivenes de la moda. Debe nacer de los sentimientos personales, sin estar atado al pasado, ni condicionado por la necesidad de comulgar por obligación con los movimientos de vanguardia que pueden responder a modas pasajeras, Por eso soy partidario de la renovación basada en los sentimientos personales, que trata de reflejar las experiencias que uno vive día a día

El artista es fruto de su época. Del entorno y circunstancias saca las experiencias que luego lleva a su obra personal. A estas alturas de mi vida no me importa la fama por la fama ni una vida social intensa. Eso lo tengo superado. Por fortuna estoy en una situación que me permite ser fiel a mis criterios y conceptos”.

6. Bibliografía

6.1. Obras generales

- Albrecht, Hans Joachim. *Escultura en el siglo XX: conciencia del espacio y configuración artística*. Barcelona. Editorial Blume.,1981.
- Agramunt Lacruz, Francisco. *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*. 3 volúmenes. Valencia. Editorial Albatros. 1981.
- Aguilera Cerni, Vicente: *Panorama del nuevo arte español*. Madrid. Editorial Guadarrama, 1966.
- Aguilera Cerni, Vicente: *Iniciación al arte español de la posguerra*. Barcelona. Ediciones Península. 1970.
- Aldana Fernández, Salvador; de la Calle, Román et al. *Música y arte: pintores y escultores valencianos del siglo XV al XX*. Valencia. Instituto Alfonso el Magnánimo. 2002.
- Arce y Cacho, Celedonio. *Conversaciones sobre la Escultura*. Madrid. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Consejo General de la Arquitectura Técnica de España. 1996.
- Arean, Carlos. *Escultura actual en España. Tendencias no imitativas*. Madrid. Longa y Cía. 1966.
- Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Madrid. Ediciones Akal. 1991.
- Argan, Giulio Carlo. *Salvación y caída del arte moderno*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. 1986.
- Argullol, Rafael. *Tres miradas sobre el arte*. Barcelona. Ediciones Destino. 1989.

- Arias Abellán, Jesús y Fourneau, Francis (eds.). *El paisaje mediterráneo*. Granada. Universidad de Granada. 1998.
- Arroyo Fernández, María Dolores. *Diccionario de términos artísticos*. Madrid, Editorial Alderabán, 1997.
- Azcárate Ristori, José María. *Panorama del arte español del siglo XX*, Madrid. Artes Gráficas Municipales. 1978.
- Azpeitia Burgos, Ángel: *Diccionario de Arte Contemporáneo y Terminología de la Crítica Actual*. Colección Crítica de Arte. Madrid. Compañía General de Bellas Artes S.A. 2002.
- Barr, Alfred H. *La definición del arte moderno*. Madrid. Alianza Editorial. 1989.
- Barranco López, Miguel. *El desnudo en la escultura española del siglo XX*. Universidad de Granada, 1989.
- Bonet Correa, Juan Manuel. *Raíces de la escultura española contemporánea*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1996.
- Bozal, Valeriano y Lloréns, Tomás. *España, vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. 1976.
- Bozal Fernández, Valeriano. *Estudios de Arte contemporáneo*. Madrid. Antonio Machado libros. 1992.
- Bozal Fernández. *Los orígenes del arte del siglo XX*. Madrid. Historia Viva. 2000.
- Bozal Fernández, Valeriano. *Arte del siglo XX en España. II. Pintura y Escultura 1939-1990*. Madrid. Editorial Espasa Calpe, 1995. (2000 2ª reimpresión)
- Buchloch, Benjamín H.D. *Formalismo e historicidad: modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid, Editorial Akal. 2004.
- Burger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona. Península. 1983.

- Cabanne, Pierre. *El arte del siglo XX*. Barcelona Ediciones Polígrafa. 1983.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. Madrid. Editorial Tecnos. 1991.
- de la Calle de la Calle, Román. *En torno al hecho artístico*. Valencia. Fernando Torres Editor. 1981.
- Calvo Serraller, Francisco. *Pintores españoles entre dos fines de siglo, 1880-1990. De Eduardo Rosales a Miquel Barceló*. Madrid. Alianza Editorial. 1990.
- Calvo Serraller, Francisco. *Enciclopedia del arte español del siglo XX*. Dos volúmenes. Madrid. Ediciones Mondadori. 1991.
- Calvo Serraller, Francisco. *Escultura española actual: una generación para un fin de siglo*. Madrid. Fundación Ligar. 1992.
- Calvo Serraller, Francisco. *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid. Alianza Editorial. 1988.
- Calvo Serraller, Francisco. España. *Medio siglo de arte de vanguardia 1939-1985*. 2 volúmenes. Madrid. Ministerio de Cultura, ed. Santillana. 1985.
- Calvo Serraller, Francisco. *Imágenes de lo insignificante. El destino histórico de las vanguardias en el arte contemporáneo*. Madrid. Taurus. 1987.
- Campoy Atlas, Antonio Manuel. *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*. Madrid. Ibérico Europea de Ediciones, 1973.
- Carreño, Francisca. *Los placeres del parecido. Icono y representación*. Madrid. Editorial Visor. 1988.
- Catalá Gorgues, Miguel Ángel. *100 años de pintura, escultura y grabado valencianos. 1878-1978*. Valencia. Caja de Ahorros de Valencia, 1978.

- Chipp, Herschel B. *Teorías del Arte Contemporáneo*. Madrid. Akal. 1996.
- Ciriot Laporta, Juan Eduardo. *El estilo del siglo XX*. Barcelona. Ediciones UPC. 1972.
- Clark, Kenneth. *El desnudo*. Madrid. Alianza Editorial. 1981.
- Colquhoun, Alan. *Modernidad y tradición clásica*. Madrid. Júcar Universidad. 1991.
- Combalía Dexeus, Victoria (et al.). *El descrédito de las vanguardias artísticas*. Barcelona. Editorial Blume. 1980.
- Corredor-Matheos, J. y Giralt Miracle, D. *La pintura en el siglo XX*. Barcelona. Editorial Salvat. 1973.
- Danto, Arthur C. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Barcelona. Paidós Editorial. 2002
- Esteban Lorente, Juan Francisco. *Tratado de iconografía*. Madrid. Istmo. 1990.
- Faerna García-Bermejo, José María y Gómez Cedillo, Adolfo. *Conceptos fundamentales de Arte*. Madrid. Alianza Editorial. 2000.
- Fernández Polanco, Aurora. *Cuerpo y mirada: huellas del siglo XX*. Madrid. MNCA Reina Sofía. 2007.
- Ferrando Roig, Juan. *Iconografía de los santos*. Barcelona. Ediciones Omega S.A. 1950.
- Flynn, Tom. *El cuerpo de la escultura*. Madrid. Ediciones Akal. 2002.
- Furió, Vicenç. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona. Anthropos. 1991.
- Gallinal Moreno, Ana María. *Revisión del espacio en la escultura: la espacialidad humana y el objeto a la luz del siglo XX*. Madrid. Universidad Complutense. 2007.

- García Madariaga, Luis Ignacio. *Panorama de la pintura española contemporánea*. Madrid. Ed. Koragrafik. 1993.
- Gascó Sidro, Antonio José. *Pintores de Castellón: del neoclasicismo al arte contemporáneo*. Valencia. Prensa Valenciana, S.A. 1996.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, J. A. *La pintura española del siglo XX*. Madrid. Ibérico Europea de Ediciones. 1972.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. *Arte del siglo XX. Ars Hispaniae, tomo XX*. Madrid. Editorial Plus Ultra. 1977.
- Gómez-Moreno, María Elena. *Breve historia de la escultura española*. Jaén. Universidad de Jaén, 2001.
- Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte*. Barcelona. Seix Barral. 1976.
- Guasch Corbacho, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid. Alianza Editorial, 2000.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Cátedra, Madrid, 2004.
- Haskell, Francis. *El arte y la interpretación del pasado*. Madrid. Alianza Editorial. 1990.
- Heilmeyer, Alexander y Benet, Rafael. *La escultura moderna y contemporánea*. 2ª edición. Barcelona. Editorial Labor. 1949.
- Jauus, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid. Visor. 1995.
- Lafuente Ferrari, Enrique. *Breve historia de la pintura española* (2 volúmenes). Colección Arte y Estética. Madrid. Editorial Akal. 1987.
- Lomba Serrano, Concepción. *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*. Zaragoza. Gobierno de Aragón. 2003.

- Luna Fernández, Juan José; Garín Llombart, Felipe Vicente. *Empresas con arte: una mirada a la pintura española contemporánea*. Madrid. Fundación Telefónica. 2008.
- Marchan Fiz, Simón. *Análisis fenomenológico de la pintura moderna*. Madrid. Universidad Complutense. 1973.
- Marín Medina, José: *La escultura española contemporánea (1800-1978)*. Historia y evaluación crítica. Madrid. Edarcón. 1978.
- Marín Viadel, Ricardo. *El realismo social en la plástica valenciana (1964-1975)*. Valencia. Nau Llibres. 1981.
- Martín González, Juan José. *Las claves de la escultura*. Barcelona. Editorial Planeta. 1990.
- Martínez Cerezo, Antonio. *Diccionario de pintores españoles. Segunda mitad del siglo veinte*. Madrid. Ediciones Dinpe. 1997.
- Martínez Justicia, María José, et al. *Historia y teoría de la conservación y la restauración artística*. Madrid. Editorial Tecnos, 2009.
- Mas Peinado, Ricard. *Pintura española. Nuevas tendencias*. Editorial Carroggio. Barcelona, 2006.
- Meneguzzo, Marco. *El siglo XX: arte contemporáneo*. Barcelona. Editorial Electa. 2006.
- de Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial. Madrid, 1985.
- Muñoz Ibáñez, Manuel. *La pintura contemporánea en el País Valenciano*. Editorial Prometeo. Valencia. 1980.
- Muñoz Ibáñez, Manuel. *La pintura valenciana desde la posguerra hasta el Grupo Parpalló*. Editorial Prometeo. Valencia. 1996.
- Muñoz del Río, Carmen. *Arte y erotismo*. Madrid. Sociedad Editorial Electa España. 2001.
- Navarro Pantojo, Santiago. *El paisaje donado: revisiones del*

género paisajístico desde la instalación contemporánea. Sevilla. Padilla Libros. 2007.

- Oropesa Ruiz, Marisa. *La revolución de la escultura en el siglo XX*. Castellón. Ayuntamiento de Castellón. 2001.

- Patuel Chust, Pascual. *Informalismo matérico en la pintura valenciana*. Castellón. Diputación Provincial de Castellón. 1997.

- Pérez Reyes, Carlos. *La pintura española del siglo XX*. Barcelona. Vicens Vives. 1990.

- Pérez Rojas, Javier y García Castellón, Manuel. *El siglo XX. Persistencias y rupturas*. Madrid. Sílex. 1994.

- Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*. Madrid. Alianza Editorial. 1993.

- Pimentel, Joana. *Los cambios sufridos en la escultura del siglo XX: el lenguaje, el cuerpo y el tiempo, ante nuevos abordajes*. Madrid. Universidad Complutense. 2006.

- Prendeville, Brendan. *El realismo en la pintura del siglo XX*. Barcelona. Ediciones Destino. 2001.

- Rambla Zaragoza, Wenceslao. *Principales itinerarios artísticos del siglo XX*. Castellón. Universitat Jaume I. 2000.

- Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid. Editorial Visor. 1987.

- Sager, Peter. *Nuevas formas de realismo*. Madrid. Alianza Editorial. 1981.

- Sambricio, C., Portela, F., Torralba, F. *El Siglo XX. Tomo VI de Historia del Arte Hispánico*. Madrid. Editorial Alhambra. 1980.

- Sobrino Manzanares, María Luisa. *Escultura contemporánea en el espacio urbano*. Madrid. Electa Ediciones. 1999.

- Stern, Robert. *Clasicismo moderno*. Madrid. Ediciones Nerea. 1988
- Stoichita, Victor I. *La invención del cuadro. Arte y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona. Ediciones del Serbal, 2000,
- Subirachs Burgaya, Judit. *L'escultura commemorativa a Barcelona*. Barcelona. Amelia Romero, editora. 1989.
- Thomas, Karl. *Diccionario del arte actual*. Barcelona. Editorial Labor. 1978.
- Vázquez de Parga, Ana. *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*. Las Palmas. Centro Atlántico de Arte Moderno. 2001.
- Witt Kpwer, Rudolf. *La escultura: procesos y principios*. Madrid. Alianza Editorial. 1983.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid. Ediciones Cátedra. 1989.
- VV.AA. *Escultura valenciana del siglo XX*. Dos volúmenes. Editorial F. Doménech. Valencia, 1988.
- VV.AA. *Plástica valenciana contemporánea*. Promocions Culturals del País Valencià. Valencia, 1986.
- VV.AA. *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*. 13 vol. Forum Artis, Madrid, 2001.
- VV.AA. *El arte valenciano en la década de los ochenta*. Valencia. Asociación Valenciana de Críticos de Arte y Generalitat Valenciana. 1993.
- VV.AA. *Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid, 2003.
- VV.AA. *Els 90 en els 80: proposta d'escultura valenciana*. Generalitat. Valencia, 1995.

- VV.AA. *Hacia un nuevo clasicismo: veinte años de pintura española*. Consorci de Museos. Valencia 1999.
- VV.AA. *Visions urbanes. Europa 1870-1993. La ciutat de l'artista. La ciutat de l'arquitecte*. Barcelona. Centro de Cultura Contemporànea. Editorial Electa. 1994.
- Catálogo de la exposición *Plástica valenciana contemporánea*. PCPV. Valencia, 1985.

6.2. Bibliografía específica sobre Lloréns Poy

- Álvarez Álvarez, Carlos Luis, et al. *Lloréns Poy*, Ediciones Rayuela, Madrid, 1977.
- Berasátegui, Blanca. “Lloréns Poy, pintura al desnudo”. *Los domingos de ABC*, Madrid, 14 de julio de 1985.
- Campos Cayuela, Ángel. *Antología de artistas castellonenses*. Gráficas de Castellón, 1984.
- Chávarri, Raúl. “Vicente Lloréns Poy, plástica de la sensibilidad”. *YA*, Madrid. 1975.
- Cortés Cavanillas, Julián. *Psicoanálisis: Diálogos con figuras famosas*. Editorial Prensa Española. Madrid. 1970.
- Cortés Cavanillas, Julián. “Lloréns Poy, el pintor español de Juan XXIII”. *Blanco y Negro*. Madrid, 1969.
- de Gabriel, Alfonso. “Vicente Lloréns y su pintura”, *La Voz de Asturias*, (12 abril 1964).
- Fuentes, Carmen. “Los desnudos melancólicos de Lloréns Poy”. *ABC* (9 febrero 1987).

- García de La Iglesia, Alfonso. “Lloréns Poy, pintor del Vaticano”. *El Diario de Ávila*. 13 abril 1964.
- Gascó Sidro, Antonio José. “Lloréns Poy: el equilibrio entre lo intelectual y lo sensitivo hecho arte”. *Castellón Diario*. 6 de marzo de 1983.
- Gascó Sidro, Antonio José. “La sensibilidad poética en el concepto plástico de Lloréns Poy”. *Castellón Diario*. 19 de octubre de 1987.
- Gascó Sidro, Antonio José. “Lloréns Poy trabaja en su más colosal obra”. *Castellón Diario*. 29 de julio de 1985.
- Gascó Sidro, Antonio José. “La piedra de la historia de Castellón”. *Castellón Diario*. 17 de marzo de 1990.
- Gascó Sidro, Antonio José. “Testimonio artístico de siete siglos: la piedra de la historia”. *Castelló, Festa Plena*. Castellón, marzo 2004.
- Gascó Sidro, Antonio José. “Historia del Arte” en *La provincia de Castellón. Tierras y gentes*. Castellón, 1985.
- Godoy Casanova, Manuel. “Las artes plásticas en Castellón”. *Anuario Mediterráneo*. Castellón, 1986.
- Heredia Robres, Jacinto. *Pedro Gil, sj., escultor*. Ateneu XXI. Vila-real, 2004.
- Heredia Robres, Jacinto. *Vila-real: efemérides*. Ateneu XXI. Vila-real, 2006.
- Heredia Robres, Jacinto. *Basílica de San Pascual*. Publicaciones del Santuario de San Pascual, Vila-real, 2004.
- Heredia Robres, Jacinto. “El projecte per a la plaça Major al 1972”. Revista *Cadafal*, septiembre 2008.
- Hermanas de Nuestra Señora de la Consolación. *La misericordia acampó en el corazón de una mujer*. Librería Editrice Leoniana. Roma, 1977.

- Congregación de Hijos de la Sagrada Familia. *José Manyanet. Centenario de su muerte*. Editorial Claret. Barcelona, 2002.

- Congregación de Hijos de la Sagrada Familia. *José Manyanet, santo. Memoria de la canonización*. Editorial Claret. Barcelona, 2006.

- Juan Nebot, Manuel. *Congregación de Hijas de María Inmaculada de Villarreal*. Castellón, 1981.

- Lloréns Poy, Vicente. *José Ortells. Academias*. Ayuntamiento de Vila-real, 1996.

- Lloréns Poy, Vicente. *El escultor Ortells: vida y obra de un maestro*. Ed. de la Universidad Complutense, Madrid, 1990.

- Losas Latorre, Antonio. “La corona de la Purísima”, en *La mensajera*. Vila-real, 2008.

- Mas Molina, Juan Enrique. “Vicente Lloréns Poy, autor de importantes grupos escultóricos”, en *AT arquitectura técnica: revista del Consejo de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos de la Comunidad Valenciana*, 1987

- Mata Albella, Vicente, et al. *Historia de la Cooperativa Católico Agraria y Caja Rural de Villarreal (1919-1994)*. Vila-real, 1994.

- Melià Pericás, Josep. “La independencia de Lloréns Poy”. *Guadalimar. Revista Mensual de las Artes*. nº 19. Madrid, enero 1977.

- Olucha Montins, Ferran et al. *Castelló, segle XX. Paisatge d'una ciutat*. Fundació Dávalos-Fletcher. Castellón, 2002.

- Pérez Arribas, Eduardo. “Espacios, formas y simbología en la nueva Real Capilla”, *Castellón Diario*, 17 de mayo de 1992.

- Pérez de Heredia Valle, Roberto. “Dos ausencias en la Piedra Histórica de Castellón”. *Festividades*. Castellón, marzo 1986.

- Peris Domínguez, Jaime. *Simbolismo de un monumento*.

Moros de Alquería. Castellón, junio 1987.

- Peris Segarra, Miquel. *Oda a una pedra*. Castellón, junio 1987.
- Puig Grau, Arnau. “El neohumanismo de Lloréns Poy”, en *Artes plásticas*, nº 15, febrero 1977.
- Rambla, Wenceslao y Torrent, Rosalía. “El arte en el siglo XX”, en *Historia de Castellón*. Castellón, 1992.
- Rincón García, Wifredo. “Iconografía de San Pascual Baylón”, en *San Pascual Baylón y su época. 1540-1592*. Fundació Caixa Castelló- Bancaixa, 1992.
- Rodríguez Culebras, R., Díaz Manteca, Eugenio, et al. *80 años de arte castellonense*. Diputación de Castellón, 1980.
- Rodríguez Culebras, Ramón. Catálogo de la exposición “Artistas castellonenses”. Museo de Bellas Artes. Valencia, 1982.
- Rodríguez Culebras, Ramón. “Sobre el Arte hoy en Castellón”, en *Anuario del Colegio de Arquitectos*. Castellón, 1985.
- Sorribes, José. y Agut, Francisco. *Un rei i un poble*. Ayuntamiento de Almazora, 1982. (p. 124-135).
- Trenas, Julio. “Lloréns Poy, o la exigencia estética”, en *Pueblo*, junio 1970.
- Vicent Carratalá, Manuel. “Lloréns Poy: voluntad de lo gris”, en *Madrid*, febrero 1970.
- Vidal Serrulla, Francisco. “En torno a cuarenta años de pintura castellonense, 1940-1980”. *Castellón Diario*, 11, 18, 25, marzo 1983.
- Vilar Moreno, Fernando. “Una escultura de Lloréns Poy. Lledó”. *Butlletí Informatiu de la Reial Confraria de Lledó*. Castellón, 1990.

- Yebra, Viruca. “Lloréns Poy, el desnudo melancólico”, en *Los domingos de ABC*, 6 de marzo de 1983.
- *Diccionario biográfico español contemporáneo*. Círculo de Amigos de la Historia. Madrid, 1970. Tomo 2, P. 960.
- *Anuario de la Aristocracia y Alta Sociedad. Edición Hispano-Argentina*. Editorial Lahoz. Madrid, 1969. P. 312.
- *Anuario Español y Americano del Gran Mundo*. Edición de Agustín de Figueroa, Marqués de Santo Floro. Editorial Gráficas Espejo. Madrid, 1970.
- Catálogo de la exposición *El desnudo por maestros contemporáneos*, Galería Kreisler. Barcelona, diciembre 1979. (p. 66-67).
- Catálogo de la exposición *Premio de pintura Condesa de Barcelona*. Rumasa, Madrid, 1981. (p. 27).
- Catálogo *Exposición Nacional de Bellas Artes*, Ministerio de Educación Nacional. Dirección General de Bellas Artes. Barcelona, 1960. (p. 61).
- Catálogo de la exposición *Artistes étrangers boursiers du Gouvernement français*. Université de Paris, 1966.
- Catálogo de la exposición *Diversas tendencias de la pintura actual*. Old Home. Madrid, 1971. (p. 7).
- Catálogo de la exposición *Adolescencia*. Galería Bética. Madrid, 1974. (p. 15).
- Nocla Films. “*Aín, cinco artistas y un tombet*”. DVD documental. Diputación de Castellón, 2005.

6.3. Fuentes archivísticas

- Archivo administrativo del Ayuntamiento de Castellón.
- Archivo administrativo del Ayuntamiento de Vila-real.
- Archivo administrativo el Ayuntamiento de Almazora
- Archivo del Monasterio de Clarisas de San Pascual, Vila-real.
- Archivo parroquial de la iglesia de San Jaime, Vila-real
- Archivo personal de Vicente Lloréns Poy.

6.4. Fuentes hemerográficas

- “A B C”, Madrid.
- “A voz”, Lisboa.
- “Arriba”, Madrid.
- “Arteguía”, Madrid.
- “Artes Plásticas”, Madrid.
- “Azada y Asta”, Madrid.
- “Blanco y Negro”, Madrid.
- “Boletín del Colegio de Profesores de Dibujo”, Madrid.
- “Cadafal”, Vila-real.
- “Castellón Diario”, Castellón.
- “Cinco Días”, Madrid.
- “Diario de Lisboa”, Lisboa.
- “Diario Femenino”, Madrid.
- “Diez Minutos”, Madrid.
- “Dígame”, Madrid.
- “Don Pablo. Información de las artes plásticas”, Madrid.
- “El Alcázar”, Madrid.
- “El Correo Catalán”, Barcelona.
- “El Cruzado Aragonés”, Barbastro.
- “El Imparcial”, Madrid.
- “El Mundo-Castellón al Día”, Castellón.
- “El Norte de Castilla”, Valladolid.
- “España París”, París.
- “Festividades”, Castellón.
- “Gaceta del Arte”, Madrid.

- “Gran Mundo”, Madrid.
- “Guadalimar, Correo del Arte”, Madrid.
- “Guía del Ocio”, Madrid.
- “Hoja del Lunes, Valencia.
- “Hoja del Lunes”, Madrid.
- “Hola”, Madrid.
- “Huellas”, Tortosa.
- “Il Giornale d’Italia”, Roma
- “Il Secolo d’Italia”, Roma.
- “Informaciones”, Madrid.
- “Jornada”, Madrid.
- “L’Osservatore Romano”, Roma.
- “La Actualidad Española”, Madrid.
- “La Costa”, Castellón..
- “La Estafeta Literaria”, Madrid.
- “La Marina”, Alicante.
- “La Sagrada Familia”, Barcelona.
- “La Vanguardia Española”, Barcelona.
- “La Verdad”, Murcia.
- “La Voz de Asturias”, Oviedo.
- “Las Provincias”, Valencia.
- “Les tablettes de Peronne”, Nanterre.
- “Levante de Castellón”, Castellón.
- “Levante”, Valencia.
- “Lledó”, Castellón.
- “Mediterráneo”, Castellón.
- “Miss”, Madrid.
- “Nuevo Diario”, Madrid.
- “Obra”, Castellón.
- “Pueblo”, Bilbao.
- “Pueblo”, Madrid.
- “San Pascual, boletín informativo”, Vila-real.
- “Siempre”, Palencia.
- “Signo”, Madrid.
- “Sol de España”, Marbella.
- “Sur”, Málaga.
- “Ya”, Madrid.

7. Apéndices

7.1. Catálogo de las obras

7.2. Selección fotográfica de la obra

7.3. Álbum gráfico personal.

7.1. Catálogo de las obras

A) PINTURAS

Cabe advertir que la presente relación de obras pictóricas no tiene un carácter exhaustivo. La notable actividad comercial de Vicente Lloréns Poy hace que seguramente cierto número de sus pinturas no hayan podido ser incluidas, debido a la ausencia de un registro fidedigno de la producción, la duplicidad de temas y títulos en diversas exposiciones y la existencia de bastantes obras de encargo directo.

La presente relación ha sido elaborada a partir de los testimonios personales del artista, de los diferentes catálogos de exposiciones conservados, facturas y albaranes de las galerías de arte y en bastantes casos por cotejo con documentación gráfica de las exposiciones.

A ella cabría añadir además una gran cantidad de bocetos y dibujos preparatorios, de apuntes de difícil clasificación e incluso de copias realizadas por Lloréns Poy para su propia colección particular. Aún así, el conjunto de más de trescientas obras que se ha conseguido reseñar con la investigación realizada es suficientemente representativo de la totalidad de su actividad como pintor.

1. *San Sebastián* (1947)
 Óleo sobre cartón. 24 x 19 cm.
 Colección del artista.

2. *Retrato de San Pascual Baylón.* (1949).
 Óleo sobre lienzo. 73 x 50 cm.
 (Realizado sobre el modelo del retrato del santo en Torrehermosa).
 Colección del artista.

3. *Reflejos en cobre* (1951).
Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm.
Colección del artista.
4. *Bodegón del jamón*. (1951).
Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm.
Colección del artista.
5. *Paisaje de luz*. (1951)
Óleo sobre lienzo 81 x 100 cm.
(Accésit en el concurso de pintura de la Delegación de Educación y Descanso).
Colección del artista.
6. *Valenciana*. (1952)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección del artista.
7. *Religioso*. (1952)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección del artista.
8. *Francisco Tárrega*. (1952)
Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.
Colección particular.
9. *Feria de Santa Catalina*. (1952)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección particular.
10. *Jardín de las monjas*. (1952)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección del artista.
11. *Retrato de la abuela*. (1953)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección del artista.
12. *La abuela muerta*. (1954)
Carboncillo sobre papel. 24 x 19 cm.
Colección del artista.

13. *El abuelo muerto.* (1955)
Carboncillo sobre papel. 24 x 19 cm.
Colección del artista.
14. *Desnudo femenino* (1955)
Óleo sobre lienzo. 62 x 130 cm.
Premio de la Fundación “Carmen del Río”.
Colección del artista
15. *Vistiendo la imagen de la Virgen de Gracia* (1956)
Óleo sobre lienzo. 25 x 20 cm.
Colección del artista.
16. *Río Mijares.* (1956)
Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm.
Colección particular.
17. *La alquería.* (1956)
Óleo sobre lienzo 65 x 81 cm.
Presentado en el “II Salón de Otoño” en Madrid.
Colección del artista.
18. *Atardecer en la ermita.* (1956)
Óleo sobre lienzo 81 x 100 cm.
Colección particular.
19. *Puente romano.* (1956)
Óleo sobre lienzo 54 x 65 cm.
Colección particular.
20. *La última comunión de San Pascual.* (1957)
Óleo sobre lienzo 250 x 200 cm.
Donación al convento de clarisas de San pascual.
Museo “del Pouet” Vila-real.
21. *Sagrado Corazón de Jesús.* (1957)
Óleo sobre lienzo. 132 x 197 cm.
Colección Caja Rural de Vila-real.

22. *Pinar del Termet.* (1957)
Óleo sobre lienzo. 61 x 50 cm.
Colección particular.
23. *Peñasco.* (1957)
Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.
Colección particular.
24. *Bodegón de la calabaza.* (1957)
Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.
Colección particular.
25. *Bodegón del jamón y vaso de vino.* (1957)
Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.
Colección particular.
26. *Entre naranjos.* (1957)
Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.
Colección particular.
27. *Besugo.* (1957)
Óleo sobre lienzo. 50 x 61.
Colección particular
28. *Manzanas.* (1957)
Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.
Colección particular.
29. *Rosas.* (1957)
Óleo sobre lienzo. 65 x 50 cm.
Colección particular.
30. *Calas.* (1957)
Óleo sobre lienzo. 65 x 50 cm.
Colección particular.
31. *Camino de Villarreal.* (1957)
Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.
Colección particular.

32. *Ermita de Santa Quiteria en Almazora.* (1957)
Óleo sobre lienzo. 54 x 73 cm.
Colección particular.
33. *Ribera del Mijares.* (1957)
Óleo sobre lienzo. 54 x 73 cm.
Colección particular.
34. *Retrato de Vicente Enrique y Tarancón, obispo de Solsona.*
(1957)
Óleo sobre lienzo 92 x 73 cm.
Palacio Episcopal de Solsona.
35. *La Encarnación.* (1958).
Óleo sobre lienzo. 230 x 170 cm.
Oratorio del obispo Enrique y Tarancón.
Colección particular.
36. *Asunción de María* (1958).
Óleo sobre lienzo. 230 x 170 cm.
Oratorio del obispo Enrique y Tarancón.
Colección particular.
37. *El Maestrazgo.* (1958)
Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.
Colección particular.
38. *Montanejos.* (1958)
Óleo sobre lienzo. 61 x 50 cm.
Colección particular.
39. *Cañón del Mijares I.* (1958).
Óleo sobre lienzo. 61 x 50 cm.
Colección particular.
40. *Cañón del Mijares II.* (1958)
Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.
Colección particular.
41. *Día gris en Peñíscola.* (1958)
Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.
Colección particular.
42. *Sol de Levante.* (1958).
Óleo sobre lienzo. 50 x 61 cm.
Colección particular.

43. *Castillo del Papa Luna.* (1958)
Óleo sobre lienzo. 46 x 33 cm.
Colección particular.
44. *Lanchas en la playa.* (1958)
Óleo sobre lienzo. 46 x 33 cm.
Colección particular.
45. *Paisaje urbano.* (1958)
Óleo sobre lienzo. 46 x 55 cm.
Colección particular.
46. *Bodegón del vino.* (1958)
Óleo sobre lienzo. 46 x 55 cm.
Colección particular.
47. *Bodegón del cardo.* (1958)
Óleo sobre lienzo. 46 x 55 cm.
Colección particular.
48. *Bodegón del perol.* (1958).
Óleo sobre lienzo. 46 x 55 cm.
Colección particular.
49. *Retrato de Francisco Javier de Borbón Parma.* (1959)
Sanguina. 41 x 33 cm.
Colección particular.
50. *Retrato de la Duquesa de San Lorenzo de Valhermoso.* (1959)
Óleo sobre lienzo. 146 x 97 cm.
Colección particular.
51. *Dama de fiestas.* (1959)
Óleo sobre lienzo. 46 x 38 cm.
Colección particular.
52. *Pastoreta i pastoret.* (1959)
Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm.
Colección del artista.
53. *Belebele.* (1959)
Óleo sobre lienzo. 81 x 54 cm.
Colección del artista.

54. *Torera.* (1959)
Óleo sobre lienzo. 146 X 97 cm.
Colección particular.
55. *Iglesuela del Cid.* (1959)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección particular.
56. *Paisaje del Maestrazgo.* (1959)
Óleo sobre lienzo. 65 x 81 cm.
Colección particular.
57. *Patio del Maestrazgo II.* (1959)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección del artista.
58. *Santa María de Morella.* (1959)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección particular.
59. *Interior de la basílica morellana.* (1959)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección particular.
60. *Cuartel del General Cabrera.* (1959)
Óleo sobre lienzo. 65 x 81
Colección particular. cm.
61. *Templo en ruinas.* (1959)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección particular.
62. *Retrato de M^a Teresa de Borbón Parma.* (1959)
Óleo sobre lienzo. 120 x 81 cm.
Figura en plano medio, vestida de blanco.
Colección particular.
63. *Retrato de M^a Teresa de Borbón Parma.* (1959)
Óleo sobre lienzo. 41 x 33 cm.
Detalle preparatorio del rostro.
Colección del artista.
64. *Paisaje madrileño.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 92 x 135 cm.
Colección particular.

65. *La Moncloa.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 97 x 130 cm.
Colección particular.
66. *Cristal.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm.
Colección particular.
67. *Cebollas.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm.
Colección particular.
68. *Naturaleza muerta.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm.
Colección particular.
69. *Bodegón de la cocina.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm.
Colección particular.
70. *Retrato de Pilina Repiso y Calvo de León.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 100 x 73 cm.
Colección particular.
71. *Retrato de doña Pilar Calvo de León.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 92 x 65 cm.
Colección particular.
72. *Puente de Santa Quiteria* (1960)
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección particular.
73. *Peñíscola.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección particular.
74. *Crepúsculo.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección particular.

75. *Cuesta de la Mastraleta.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm.
Colección particular.
76. *La Ermitana.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm.
Colección particular.
77. *Puerto pesquero.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección particular.
78. *Oropesa del Mar.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm.
Colección particular.
79. *Playa oculta.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección particular.
80. *El Portet* (1960)
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección particular.
81. *Peñascos en el Mediterráneo.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección particular.
82. *Costa de Azahar.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 54 X 65 cm.
Colección particular.
83. *Eslida.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección particular.
84. *Escaleras de la ermita de Santa Quiteria* (1960)
Óleo sobre lienzo 65 x 54 cm.
Colección particular.
85. *Salida para Chóvar.* (1960)
Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm.
Colección particular.

86. *Retrato de Pío XII.* (1960)
Carboncillo. 62 x 49 cm.
Colección Caja Rural de Vila-real.
87. *Regreso del trabajo.* (1961)
Óleo sobre lienzo. 82 x 65 cm.
Colección Caja Rural de Vila-real.
88. *Retrato de Simeón de Bragation.* (1961)
Carboncillo sobre papel. 61 x 50 cm.
Colección particular.
89. *Retrato de Simeón de Bragation.* (1961)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección particular.
90. *Descendimiento.* (1961)
Óleo sobre lienzo. 146 x 97 cm.
Capilla del palacio episcopal de Solsona.
91. *Alegoría religiosa* (1961)
Óleo sobre lienzo. 146 x 97 cm.
Capilla del palacio episcopal de Solsona.
92. *Paisaje castellonense* (1961)
Óleo sobre lienzo. 82 x 65 cm.
Presentado a la Exposición Nacional de 1962.
Colección del artista.
93. *Retrato de Antonio Iturmendi.* (1961)
Óleo sobre lienzo. 92 x 65 cm.
Colección particular.
94. *Retrato de las bisnietas del General Martínez Campos.* (1962)
Óleo sobre lienzo. 92 x 65 cm.
Colección particular.
95. *Retrato de la esposa del doctor Flórez Tascón.* (1962)
Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.
Colección particular.

96. *Entierro de Cristo*. (1962)
Óleo sobre cartón. 46 x 27 cm.
Colección particular.
97. *La font de l'Avellà en Catí*. (1962)
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección particular.
98. *Ermita de Nuestra Señora de l'Avellà* (1962).
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección particular.
99. *Camarena*. (1962)
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección del artista.
100. *Retrato del Papa Juan XXIII, Ángelo Roncalli* (1963).
Sanguina. 73 x 60 cm.
Entregado al Papa, en el Vaticano.
101. *Retrato del Papa Juan XXIII*. (1963)
Óleo sobre lienzo. 130 x 110 cm.
Museo "Ca'maitino" en Sotto il Monte (Italia).
102. *Venecia* (1963)
Óleo sobre cartón. 54 x 65 cm.
Colección particular.
103. *Góndolas en el canal* (1963)
Óleo sobre cartón. 54 x 65 cm.
Colección particular.
104. *Florenia, plaza de la Señoría*. (1963)
Óleo sobre cartón. 54 x 65 cm.
Colección particular.
105. *Ponte Vecchio I* (1963)
Óleo sobre cartón. 54 x 65 cm.
Colección particular,
106. *Ponte Vecchio II* (1963)
Carboncillo. 65 x 80 cm.
Colección del artista.

107. *Pioggerella* (1963)
Óleo sobre cartón. 55 x 38 cm.
Colección particular.
108. *Villa Polisenna* (1963)
Óleo sobre cartón. 55 x 38 cm.
Colección particular.
109. *Fontana del Sacramento* (1963)
Óleo sobre lienzo. 110 x 130 cm.
Colección del artista.
110. *Cortile Borgia*. (1963)
Óleo sobre lienzo. 65 x 81 cm.
Colección particular.
111. *La sentinella*. (1963)
Óleo sobre lienzo. 55 x 38 cm.
Colección particular.
112. *Giardini vaticani*. (1963)
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección particular.
113. *Giardini vaticani II*. (1963)
Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm.
Colección del artista.
114. *Cità del Vaticano*. (1963)
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección particular.
115. *Casina di Pio IV*. (1963)
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección particular.
116. *Piazza del Forno*. (1963)
Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm.
Colección particular.
117. *Tu es Petrus*. (1963)
Óleo sobre lienzo. 140 x 97 cm.
Colección del artista.

118. *Guardia Suiza Pontificia I.* (1963)
Carboncillo. 55 x 38 cm.
Colección particular.
119. *Guardia Suiza Pontificia II.* (1963)
Carboncillo. 55 x 38 cm.
Colección particular.
120. *Guardia Suiza Pontificia III.* (1963)
Carboncillo. 55 x 38.
Colección del artista.
121. *Guardia Suiza Pontificia de gala.* (1963)
Carboncillo. 55 x 38 cm.
Colección particular.
122. *Pareja de guardias suizos.* (1963).
Carboncillo. 55 x 38 cm.
Colección particular.
123. *El guardia Rodolfo Stolzzi.* (1963)
Carboncillo. 55 x 38 cm.
Colección del artista.
124. *Anunciación a María.* (1963)
Óleo sobre lienzo. 73 x 60 cm.
Colección particular.
125. *Retrato del príncipe Juan Carlos de Borbón.* (1964)
Carboncillo. 81 x 65 cm.
Colección Palacio de la Zarzuela. Madrid.
126. *La catedral.* (1964)
Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.
Colección particular.
127. *Jardines madrileños* (1964)
Óleo sobre lienzo. 73 x 54 cm.
Colección particular.
128. *La perra "Perla" del general Bono* (1964)
Dibujo a lápiz sobre papel. 25 x 58 cm.
Colección particular.

129. *Ermita de la Virgen de Gracia* (1965)
Óleo sobre lienzo. 92 x 113 cm.
Colección particular.
130. *Dama de blanco.* (1965)
Óleo sobre lienzo. 65 x 46 cm.
Colección particular.
131. *Las tres edades.* (1965)
Óleo sobre lienzo. 85 x 92 cm.
Colección particular.
132. *Torerillo.* (1965)
Óleo sobre lienzo 130 x 73 cm.
Colección del artista.
133. *Retrato de D. José María Carda Saporta.* (1966)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección Caja Rural de Vila-real.
134. *Retrato de Don Santiago Verdiá Iserte.* (1966)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección Caja Rural de Vila-real.
135. *Retrato de D. Pascual Balaguer Font.* (1966)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección Caja Rural de Vila-real.
136. *Retrato de D. Pascual Cabedo Sanz.* (1966)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección Caja Rural de Vila-real.
137. *Retrato de D. Miguel Cantavella.* (1966)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección Caja Rural de Vila-real.
138. *Retrato de D. Vicente Mata Abella.* (1966)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección Caja Rural de Vila-real.
139. *Retrato del Cardenal Vicente Enrique y Tarancón.* (1966)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección Caja Rural de Vila-real.

140. *Orage sur Notre Dame.* (1966)
Óleo sobre cartón. 55 x 46 cm.
Colección particular.
141. *Le peintre du Pont Neuf* (1966)
Óleo sobre cartón. 55 x 46 cm.
Colección particular.
142. *L'île de Saint Louis.* (1966)
Óleo sobre cartón. 46 x 55 cm.
Colección particular.
143. *Boulevard Saint Michel.* (1966)
Óleo sobre cartón. 46 x 55 cm.
Colección particular.
144. *La cité* (1966)
Óleo sobre cartón. 46 x 55 cm.
Colección particular.
145. *Le bouquiniste* (1966)
Óleo sobre cartón. 46 x 55 cm.
Colección particular.
146. *Café de Paris.* (1966)
Óleo sobre cartón. 52,5 x 64 cm.
Colección particular.
147. *Montmartre.* (1966)
Óleo sobre cartón. 55 x 46 cm.
Colección particular.
148. *Il pleut sur Paris* (1966)
Óleo sobre cartón. 55 x 46 cm.
Colección particular.
149. *Les quais de la Seine.* (1966)
Óleo sobre cartón. 46 x 55 cm.
Colección particular.

150. *Retrato del padre José Manyanet.* (1966)
Difumino en sepia sobre papel. 62 x 32 cm.
Colegio del Padre Manyanet en Alcobendas (Madrid)
151. *Ermitorio de la Virgen de Gracia.* (1967)
Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm.
Colección particular.
152. *Manuel* (1967)
Óleo sobre lienzo. 92 x 85 cm.
Colección particular.
153. *Gitana* (1967)
Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.
Colección particular.
154. *Cacharrero.* (1967)
Óleo sobre lienzo. 92 x 85 cm.
Colección particular.
155. *Tejados.* (1967)
Óleo sobre lienzo. 97 x 146 cm.
Colección particular.
156. *Tejados II.* (1967)
Óleo sobre lienzo. 97 x 146 cm.
Colección particular.
157. *Tejados III.* (1967)
Óleo sobre lienzo. 114 x 146 cm.
Colección particular.
158. *Tejados IV.* (1967)
Óleo sobre lienzo. 114 x 146 cm.
Colección particular.
159. *Casas y torreón.* (1967)
Óleo sobre lienzo. 116 x 89 cm.
Colección particular.

160. *Alegoría de San Pascual*. (1967)
Óleo sobre lienzo. 348 x 235 cm.
Palacio Episcopal de Castellón. Salón del Trono.
161. *Alegoría de Nuestra Señora de la Cueva Santa*. (1967)
Óleo sobre lienzo. 348 x 235 cm.
Palacio Episcopal de Castellón. Salón del Trono
162. *Retrato de José Pont y Gol, obispo de Segorbe Castellón*.
(1967).
Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.
Palacio Episcopal de Castellón. Salón del Trono
163. *Paisaje del Maestrazgo I*. (1968)
Óleo sobre lienzo. 65 x 92 cm.
Colección particular.
164. *Paisaje del Maestrazgo II*. (1968)
Óleo sobre lienzo. 65 x 92 cm.
Colección particular.
165. *Paisaje del Maestrazgo III*. (1968)
Óleo sobre lienzo. 65 x 92 cm.
Colección del artista.
166. *Barranco de Xert*. (1968)
Óleo sobre lienzo. 89 x 116 cm.
Colección particular.
167. *Masías*. (1968)
Óleo sobre lienzo. 89 x 116 cm.
Colección particular.
168. *Olivos*. (1968)
Óleo sobre lienzo. 89 x 116 cm.
Colección particular.
169. *Bancales del Maestrazgo*. (1968)
Óleo sobre lienzo. 89 x 116 cm.
Colección particular.

170. *Calle de pueblo I.* (1968)
Óleo sobre lienzo. 81 x 60 cm.
Colección particular.
171. *Calle de pueblo II.* (1968)
Óleo sobre lienzo. 81 x 60 cm.
Colección particular.
172. *Calle de pueblo III.* (1968)
Óleo sobre lienzo. 65 x 46 cm.
Colección particular.
173. *Calle de pueblo IV.* (1968)
Óleo sobre lienzo. 65 x 46 cm.
Colección particular.
174. *Calle de pueblo V.* (1968)
Óleo sobre lienzo. 65 x 46 cm.
Colección particular.
175. *Calle de pueblo VI.* (1968)
Óleo sobre lienzo. 89 x 43 cm.
Colección del artista.
176. *Retrato del General Juan Bautista Bono.* (1969)
Óleo sobre lienzo. 146 x 97 cm.
Colección particular.
177. *Jóvenes hippies I.* (1970).
Óleo sobre lienzo. 65 x 81 cm.
Cuatro fumadores sentados en el suelo.
Colección particular.
178. *Jóvenes hippies II.* (1970)
Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm.
Dos figuras, femenina y masculina con guitarra.
Colección particular.
179. *Jóvenes hippies III.* (1970)
Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm.

Varón sentado brazos en la rodilla, grandes pies.
Colección particular.

180. *Jóvenes hippies IV.* (1970)
Óleo sobre lienzo. 116 x 81 cm.
Grupo de siete personajes desnudos.
Colección particular.
181. *Jóvenes hippies V.* (1970)
Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.
Varón sentado en el suelo, rostro oculto, piernas cruzadas
Colección particular.
182. *Jóvenes hippies VI.* (1970)
Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm.
Varón sentado en el suelo con las manos sobre la rodilla
derecha, rostro oculto.
Colección particular.
183. *Jóvenes hippies VII.* (1970)
Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm.
Muchacha sentada en el suelo, rostro vuelto a la derecha.
Colección particular.
184. *Jóvenes hippies VIII.* (1970)
Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm.
Varón en cuclillas, cabeza inclinada a la derecha.
Colección particular.
185. *Lucena del Cid* (1970)
Óleo sobre lienzo. 81 x 60 cm.
Colección particular.
186. *Desierto de las Palmas.* (1970)
Óleo sobre lienzo. 81 x 60 cm.
Colección particular.
187. *Retrato de D. José María Lloret Pseudo.* (1970)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Colección Caja Rural de Vila-real.

188. *Retrato de María de los Ángeles de las Heras. "Rocío Dúrcal".*
(1970)
Óleo sobre lienzo. 100 x 73 cm.
Colección particular.
189. *Retrato de Antonio Morales Barretto. "Junior"* (1970)
Óleo sobre lienzo. 100 x 73 cm.
Colección particular.
190. *Bodegón de las perdices.* (1970)
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección del artista.
191. *Melancolía.* (1971)
Óleo sobre lienzo. 96 x 81 cm.
Mujer desnuda, recostada con el rostro apoyado en la mano derecha.
Colección particular.
192. *En la playa.* (1971)
Óleo sobre lienzo. 54 x 65 cm.
Colección particular.
193. *Soledad.* (1971)
Óleo sobre lienzo. 65 x 54 cm.
Colección particular.
194. *Cabeza masculina I* (1971)
Óleo sobre lienzo. 41 x 33 cm.
Inclinada hacia atrás, ligeramente vuelta a su izquierda.
Colección particular.
195. *Cabeza masculina II* (1971)
Acrílico sobre lienzo. 41 x 33 cm.
Ligeramente inclinada atrás, mirada hacia adelante.
Colección del artista.
196. *Calvario.* (1972)
Óleo sobre lienzo. 61 x 38 cm.
Colección particular.

197. *Maternidad* (1973)
Óleo sobre lienzo. 73 x 125 cm.
Mujer tendida de espaldas, rodillas levantadas, varón a la izquierda, arrodillado tras ella y volcado sobre su pecho.
Colección particular.
198. *Cabeza femenina.* (1973)
Acrílico sobre lienzo. 92 x 73 cm.
Mitad izquierda del busto, cabeza inclinada hacia ese lado, ojos cerrados.
Colección particular.
199. *Busto de un adolescente* (1973)
Acrílico sobre lienzo. 60 x 73 cm.
Lado derecho del pecho, cabeza inclinada hacia atrás en esa dirección, ojos cerrados.
Colección particular.
200. *Frontal femenino I* (1973)
Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm.
Muestra desde los muslos sobre las rodillas hasta la línea de la boca. Brazos alzados, su izquierdo flexionado.
Colección particular.
201. *Frontal femenino II* (1973)
Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.
Muestra desde la línea del pubis hasta la parte superior de la cabeza. Flexión lateral hacia su izquierda, adelantando el busto, brazos alzados ocultos por la línea superior.
Colección particular.
202. *Frontal masculino.* (1973)
Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.
Muestra desde los muslos sobre las rodillas hasta la línea de los hombros con los brazos cruzados ligeramente inclinados hacia su izquierda y flexión de la cadera hacia su derecha.
Colección particular.

203. *Pareja agachada.* (1973)
Óleo sobre lienzo. 130 x 97 cm.
Figura femenina de larga cabellera en primer término, con la mano derecha en su rostro. Detrás figura masculina con el rostro inclinado sobre la cabeza de la mujer.
Colección particular.
204. *Dorsal masculino* (1973)
Óleo sobre lienzo. 116 x 73 cm.
Muestra desde la línea inferior de las nalgas hasta los hombros. Brazo derecho cruza la parte delantera para asomar sujetando el izquierdo que pende vertical.
Colección particular.
205. *Diálogo* (1973)
Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm.
Pareja mixta en escorzo frontal, el hombre apoyado sobre el codo derecho y el rostro sobre la mano contempla a la mujer tendida en posición supina con prominente busto y brazo derecho sobre su cintura.
Colección particular.
206. *El abrazo.* (1974)
Óleo sobre lienzo. 73 x 60 cm.
Pareja mixta sentada en cuclillas. El varón rodea con su brazo izquierdo el cuello de la mujer, uniendo sus dos manos sobre las rodillas de ambos.
Colección particular.
207. *Joven sentado* (1974)
Acrílico sobre lienzo. 22 x 16 cm.
Desnudo de perfil a la derecha con la mano en el rostro y la pierna izquierda flexionada en alto.
Colección particular.
208. *Pareja abrazada.* (1974)
Acrílico sobre lienzo. 22 x 16 cm.
Pareja mixta, muslo izquierdo femenino y brazo derecho masculino en primer término.
Colección particular.

209. *Caserío en Vizcaya* (1974)
Óleo sobre lienzo. 65 x 100 cm.
Colección particular.
210. *Caserío en la lejanía.* (1974)
Óleo sobre lienzo. 65 x 100 cm.
Colección particular.
211. *Paisaje vasco I.* (1974)
Óleo sobre lienzo. 65 x 81 cm.
Colección particular.
212. *Paisaje vasco II.* (1974)
Óleo sobre lienzo. 65 x 81 cm.
Colección particular.
213. *Paisaje vasco III.* (1974)
Óleo sobre lienzo. 65 x 81 cm.
Colección particular.
214. *Paisaje vasco IV.* (1974)
Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm.
Colección particular.
215. *Paisaje vasco V.* (1974)
Óleo sobre lienzo. 60 x 73 cm.
Colección particular.
216. *Paisaje vasco VI.* (1974)
Óleo sobre lienzo. 60 x 81 cm.
Colección particular.
217. *Paisaje vasco VII.* (1974)
Óleo sobre lienzo. 60 x 81 cm.
Colección particular.
218. *El descanso.* (1975)
Óleo sobre lienzo. 150 x 200 cm.

Grupo de once jóvenes desnudos formando grupos tendidos en el suelo en diversas posiciones.
Colección particular.

219. *Torso masculino* (1975)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Ojos cerrados, cabeza inclinada hacia su izquierda.
Colección particular.
220. *Torso masculino II* (1975)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Cabeza inclinada hacia adelante, puño derecho a la altura del muslo.
Colección particular.
221. *Torso femenino I* (1975)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Torsión hacia atrás, brazo izquierdo cubriendo el rostro.
Colección particular.
222. *Torso femenino II* (1975)
Óleo sobre lienzo. 81 x 65 cm.
Cabeza inclinada atrás, pechos descubiertos.
Colección particular.
223. *Retrato de la Madre María Rosa Molas* (1975)
Carboncillo sobre papel. 92 x 73 cm.
Casa-Madre de la Orden de Nuestra Señora de la Consolación. Jesús-Tortosa.
224. *Retrato de la Madre María Rosa Molas* (1975)
Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.
Casa-Madre de la Orden de Nuestra Señora de la Consolación. Jesús-Tortosa.
225. *Meditación.* (1975)
Acrílico sobre lienzo. 65 x 54 cm.
Ligeramente vuelta hacia su derecha, mentón levantado, mirada hacia el espectador.
Colección particular.

226. *Éxtasis.* (1975)
Acrílico sobre lienzo. 65 x 54 cm.
Inclinada hacia atrás, ojos entornados.
Colección particular.
227. *Tres figuras desnudas..* (1975)
Sanguina sobre papel. 97 x 130 cm.
Figura sentada a la izquierda, desnudo supino en diagonal
y tercera figura reclinada sobre la cabeza de esta.
Colección particular.
228. *Tres figuras desnudas II.* (1975)
Dibujo a tinta sobre cartón. 97 x 130 cm.
Figura sentada a la izquierda, desnudo supino en diagonal
y tercera figura reclinada sobre la cabeza de esta.
Reproduce el anterior.
Colección particular.
229. *Narciso.* (1976)
Acrílico sobre lienzo. 73 x 60 cm.
Línea horizontal a dos tercios del nivel inferior. En la parte
superior, joven desnudo se inclina arrodillado hacia
adelante sumergiendo la mano derecha en el agua que
cubre los tercios inferiores del lienzo.
Colección particular.
230. *Torso de espaldas.* (1976)
Óleo sobre lienzo. 73 x 60 cm.
Gran espalda, cabeza inclinada en ángulo superior derecho,
brazo derecho vuelto hacia la parte inferior del lienzo,
muñecas con ligaduras.
Colección particular.
231. *Mujer sentada.* (1976).
Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.
Figura femenina sentada, de perfil hacia la izquierda, con
los antebrazos apoyados en la rodilla y la cabeza
ligeramente inclinada a su derecha dejando el suave rostro
a la vista.
Colección particular.

232. *Impotencia.* (1976)
Acrílico sobre lienzo. 96 x 73 cm.
Desnudo masculino arrodillado hacia adelante. Gran cabeza en primer término, con los brazos doblados en el suelo a ambos lados y puños cerrados.
Colección particular.
233. *Herramienta del cielo* (1977)
Litografía. 90 x 67,5 cm.
Serie “Cuaderno de los amantes”
Diversas colecciones particulares.
234. *Herramienta del mar* (1977)
Litografía. 90 x 67,5 cm.
Serie “Cuaderno de los amantes”
Diversas colecciones particulares.
235. *Atenidos* (1977)
Litografía. 90 x 67,5 cm.
Serie “Cuaderno de los amantes”
Diversas colecciones particulares.
236. *Hombre solo* (1977)
Litografía. 90 x 67,5 cm.
Serie “Cuaderno de los amantes”
Diversas colecciones particulares.
237. *Vencidos* (1977)
Litografía. 90 x 67,5 cm.
Serie “Cuaderno de los amantes”
Diversas colecciones particulares.
238. *Lo ciego* (1977)
Litografía. 90 x 67,5 cm.
Serie “Cuaderno de los amantes”
Diversas colecciones particulares.
239. *Indeleble* (1977)
Litografía. 90 x 67,5 cm.
Serie “Cuaderno de los amantes”
Diversas colecciones particulares.

240. *Abrazo.* (1977)
Óleo sobre lienzo. 116 x 73 cm.
Colección del artista.
241. *Cabeza de varón adolescente* (1977)
Dibujo a tinta sobre cartón. 32 x 18 cm.
Colección particular.
242. *Cabeza de varón adolescente II* (1977)
Dibujo a tinta sobre cartón. 32 x 18 cm.
Colección particular.
243. *Cuerpo en escorzo superior* (1977)
Dibujo a tinta sobre cartón. 45 x 45 cm.
Colección particular.
244. *Manos* (1977)
Dibujo a tinta sobre cartón. 18 x 32 cm.
Colección particular.
245. *Pareja en pie.* (1977)
Óleo sobre lienzo. 116 x 65 cm.
Figuras masculina y femenina desnudas de cuerpo entero en posición frontal, la mujer enlaza los dedos sobre el pubis, el varón apoya la mano derecha sobre el hombro de la mujer.
Colección del artista.
246. *Grupo de desnudos* (1977)
Dibujo sobre cartón. 81,5 x 65,5 cm.
Cuatro figuras andróginas en pie.
Colección del artista.
247. *Escorzo masculino* (1977)
Acrílico sobre lienzo. 125 x 73 cm.
Colección particular.
Hombre desnudo tendido hacia adelante, cabeza en primer plano, rodillas a la izquierda.
248. *Escorzo femenino* (1977)
Óleo sobre lienzo. 125 x 73 cm.

Mujer desnuda tendida de espaldas, cabeza en primer plano, rodillas a la derecha.
Colección particular.

249. *Torso de espaldas.* (1977)
Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.
Brazo derecho en primer plano, sujetando la cabeza.
Colección particular.
250. *Abrazo* (1977)
Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.
Mujer sentada de espaldas, varón de pie ante ella reclinado sobre su rostro y sosteniendo la cabeza de la mujer con el brazo izquierdo.
Colección particular.
251. *Trío desnudo* (1977)
Óleo sobre lienzo. 100 x 72 cm.
Figura tendida con la cabeza en primer término. Otras dos encogidas a cada lado en posición inversa, abrazando sus cuerpos.
Colección particular.
252. *Escorzo inferior* (1977)
Acrílico sobre lienzo. 100 x 81 cm.
Juego de extremidades inferiores de dos figuras en fuerte escorzo. La primera, arrodillada, muestra las nalgas, la otra, bajo ella, la abraza con sus piernas.
Colección particular.
253. *Pareja de espaldas* (1977)
Óleo sobre lienzo. 77 x 92 cm.
Muestra desde el nivel de las nalgas hasta el del cuello, cabezas inclinadas. La figura masculina, a la izquierda, apoya su mano derecha tras la cadera derecha de la femenina.
Colección particular.
254. *Abrazo inclinado* (1977).
Óleo sobre lienzo. 92 x 60 cm.
Mujer de pie a la izquierda inclinada hacia atrás con el cabello suelto. El varón la sujeta pasando el brazo

izquierdo por su cuello y apoyando el brazo derecho en la cadera de la mujer.

Colección particular

255. *Abrazo vertical* (1977)

Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm.

Figura femenina en primer término alzando los brazos hacia atrás, sujetando el cuello de la figura masculina que la sujeta desde las caderas, con los cabellos cubriendo su rostro.

Colección particular.

256. *Hombre sentado* (1977)

Óleo sobre lienzo. 100 x 73 cm.

Colección particular.

257. *Desnudo en escorzo inferior.* (1977)

Óleo sobre lienzo. 46 x 55 cm.

Desnudo tendido, pies y pierna izquierda en primer plano.

Colección particular.

258. *Pareja en escorzo.* (1977)

Óleo sobre lienzo. 38 x 55 cm.

Cabezas superpuestas en primer plano, brazo derecho masculino adelantado en horizontal.

Colección particular.

259. *Desesperación.* (1977)

Óleo sobre lienzo. 46 x 55 cm.

Figura masculina replegada sobre sí misma. Brazo derecho doblado en diagonal al ángulo inferior izquierdo, antebrazo en la horizontal, sosteniendo con las manos la cabeza en el ángulo inferior derecho.

Colección particular.

260. *Trío de desnudos.* (1977)

Óleo sobre lienzo. 97 x 130 cm.

Figura masculina tendida hacia atrás, con rodilla izquierda flexionada, apoya su brazo izquierdo alzado sobre una pareja mixta tendida en posición contraria, curvada con las piernas hacia el lateral izquierdo.

Colección particular.

261. *Pareja horizontal* (1977)
Óleo sobre lienzo. 73 x 116 cm.
Mujer arrodillada escondiendo la cabeza entre los brazos,
varón en escorzo inferior a la derecha.
Colección particular.
262. *Frontal masculino*. (1977)
Óleo sobre lienzo. 125 x 73 cm.
Abdomen desde la línea del pubis, brazos alzados, derecho
sobre la cabeza. Izquierdo con el codo adelante cubriendo
el rostro.
Colección particular.
263. *Cabeza masculina*. (1977)
Acrílico sobre lienzo: 65 x 54 cm.
Busto desde el pecho derecho, cabeza inclinada atrás hacia
su derecha.
Colección particular.
264. *Torso posterior en escorzo*. (1978)
Óleo sobre lienzo. 60 x 81 cm.
Desnudo tendido hacia adelante, cabeza hacia la derecha,
brazo derecho replegado hacia la izquierda.
Colección particular.
265. *Torso frontal masculino*. (1978)
Óleo sobre lienzo. 125 x 73 cm.
Frontal desde el pubis hasta el cuello y el arranque de los
brazos abiertos y fuera del encuadre.
Colección particular.
266. *Busto masculino*. (1978)
Óleo sobre lienzo. 116 x 92 cm.
Busto frontal desde el pecho, cabeza inclinada hacia atrás
con los brazos alzados mostrando las axilas.
Colección particular.
267. *Dorsal masculino*. (1978)
Óleo sobre lienzo. 100 x 65 cm.

Muestra desde la parte inferior de las nalgas hasta la coronilla, brazos levantados, ligera inclinación del tórax a la izquierda.

Colección particular.

268. *Dorsal femenino.* (1978)

Óleo sobre lienzo. 100 x 65 cm.

Muestra desde las nalgas hasta el cuello, con torsión de la espalda hacia la derecha.

Colección particular.

269. *Busto femenino.* (1978)

Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.

Cabeza inclinada hacia atrás, ligeramente inclinada a su derecha, adelantando los pechos y avanzando el hombro derecho.

Colección particular.

270. *Busto masculino I.* (1978)

Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.

Muestra la mitad derecha de su pecho, inclinando la cabeza con melena en esa dirección y hacia atrás, con los ojos cerrados.

Colección particular.

271. *Busto masculino II.* (1978)

Óleo sobre lienzo. 92 x 73 cm.

Tórax frontal, con la cabeza inclinada hacia atrás y a su izquierda, con los ojos cerrados.

Colección del artista.

272. *Manos I.* (1978)

Acrílico sobre lienzo. 54 x 65 cm.

Dorso mano izquierda en primer plano, cubriendo un rostro, apoyada sobre el antebrazo izquierdo.

Colección particular.

273. *Manos II.* (1978).

Acrílico sobre lienzo. 54 x 65 cm.

Desnudo arrodillado sobre sí mismo, cabeza hacia la derecha sujeta por las manos.

Colección particular.

274. *El beso* (1979)
Óleo sobre lienzo. 81 x 100 cm.
Figura masculina tendida horizontalmente en el nivel inferior, muestra desde la mandíbula hasta la cintura. Figura femenina sobre ella, apoyándose en el brazo del varón y besando sus labios.
Colección particular.
275. *Abrazo sentado.* (1979)
Acrílico sobre lienzo. 100 x 81 cm.
Figura sentada en cuclillas con cabeza inclinada. A la derecha, una segunda figura la abraza y coloca sus piernas dobladas bajo las rodillas de la anterior, con la cabeza oculta en los brazos.
Colección particular.
276. *Pareja horizontal I* (1979)
Óleo sobre lienzo. 73 x 125 cm.
Mujer tendida de espaldas, rodillas levantadas, varón a la izquierda, arrodillado tras ella y volcado sobre su pecho.
Colección particular.
277. *Abrazo lateral* (1979)
Óleo sobre lienzo. 92 x 65 cm.
Figura femenina sentada de espaldas con gran torsión hacia la izquierda, abrazando la espalda de la figura masculina que a ese lado se inclina arrodillada y sujeta el cuello de la mujer.
Colección particular.
278. *Abrazo posterior* (1979)
Óleo sobre lienzo. 100 x 73 cm.
Figura masculina que abraza desde atrás a una mujer, con el brazo izquierdo rodeando su cuello y pasando el derecho bajo el pecho de la mujer, que pone su brazo derecho en su cintura.
Colección particular.
279. *Pareja de torsos.* (1979)
Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm.

Busto femenino en primer plano, con la cabeza inclinada a la derecha y brazo en vertical en el lateral, y el izquierdo alzado al hombro. Tras ella, el rostro masculino y el brazo que se adelanta sujetando con la mano el pecho femenino. Colección particular.

280. *Abrazo tendido* (1979).

Óleo sobre lienzo. 73 x 100 cm.

Pareja tendida en diagonal al cuadro. La mujer en primer término levanta la rodilla izquierda hacia este lateral, volviendo el rostro para besar al varón que apoya la mano derecha sobre el vientre femenino.

Colección particular.

281. *Desmayo* (1979).

Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm.

Mujer de espaldas tendida con las nalgas a la derecha del cuadro y la cabeza inclinada hacia atrás, sujeta en un abrazo por el varón sentado frontalmente a la izquierda.

Colección particular.

282. *Pareja en escorzo* (1979)

Óleo sobre lienzo. 100 x 81 cm.

Pareja mixta tendida en profundidad con los pies en primer plano, varón en posición prona, apoyado sobre el codo derecho, mujer en tendido supino con los brazos a la cintura.

Colección particular.

283. *Mujeres abrazadas* (1979)

Óleo sobre lienzo. 100 x 92 cm.

Pareja desnuda en escorzo inferior. La figura izquierda en posición supina y piernas cruzadas. La de la derecha, recogida y apoyando el rostro sobre el pecho de la primera.

Colección particular.

284. *Escorzo superior* (1979)

Óleo sobre lienzo. 81 x 92 cm.

Cabeza y espalda masculinos en primer plano hacia la izquierda. El brazo derecho rodea el cuello y asoma la mano a la derecha.

Colección particular.

285. *Retrato de D. José Arnau.* (1980)
Óleo sobre lienzo. 81,5 x 65,5 cm.
Colección Caja Rural Vila-real.
286. *Mujer tendida I.* (1982).
Óleo sobre lienzo. 81 x 116 cm.
Figura femenina con la cabeza en el ángulo inferior izquierdo, busto prominente y mano derecha entre las rodillas en el extremo derecho.
Colección particular.
287. *Mujer tendida II* (1982).
Óleo sobre lienzo. 81 x 116 cm.
Figura femenina recostada en diagonal descendente al ángulo inferior izquierdo, los brazos plegados y juntos con las manos hacia el rostro, que llega hasta la línea del labio superior.
Colección particular.
288. *Mujer tendida III* (1982).
Óleo sobre lienzo. 81 x 116 cm.
Figura femenina tendida a la izquierda, encuadrada desde los muslos hasta la parte superior de la nariz. Brazos cruzados en primer término pasando el antebrazo derecho entre el izquierdo doblado en primer término.
Colección del artista.
289. *Estudio dorsal.* (1982)
Óleo sobre lienzo. 116 x 73 cm.
Figura masculina de espaldas desde la parte inferior de las nalgas hasta los hombros, inclinados a su derecha, torsión apoyada en la derecha y mano de este lado abierta sobre la cadera.
Colección particular.
290. *Escorzo delantero.* (1982)
Óleo sobre lienzo. 92 x 81 cm.
Desnudo masculino, cabeza a la izquierda, rodilla en punto central rodeada por brazo izquierdo en ángulo y derecho en la parte inferior.
Colección particular.

291. *Abrazo vertical.* (1982)
Óleo sobre lienzo. 116 x 73 cm.
Pareja mixta enfrentada. El varón a la derecha pasa su brazo por la espalda de la mujer y esta enlaza su cuello y con la izquierda lo rodea hasta alcanzar su nalga.
Colección particular.
292. *Desnudo tendido* (1982)
Óleo sobre lienzo. 81 x 92 cm.
Figura andrógina acostada sobre su costado derecho. Cabellera en el ángulo inferior derecho, el brazo derecho doblado hacia atrás en ángulo en la parte inferior izquierda del encuadre.
Colección particular.
293. *Retrato del Padre José Manyanet y Vives.* (1984)
Óleo sobre lienzo. 145 x 90 cm.
Colección del artista.
294. *Retrato del padre Manyanet* (1984)
Óleo sobre lienzo. 85 x 65 cm.
Curia General de las Misioneras Hijas de la Sagrada Familia en Roma. Imagen oficial de la beatificación (1984).
295. *Retrato del Padre Manyanet.* (1984)
Óleo sobre lienzo. 85 x 65 cm.
Curia General de los Hijos de la Sagrada Familia en Barcelona. Imagen oficial de la canonización del Padre Manyanet (2004).
296. *Retrato de D^a María Poy en negro.* (1984)
Óleo sobre lienzo. 115 x 85 cm.
Retrato de cuerpo entero de la madre del pintor.
Colección del artista.
297. *Retrato de D. Fernando Ferriols.* (1984)
Óleo sobre lienzo. 81,5 x 65,5 cm.
Colección Caja Rural Vila-real.

298. *Retrato de D. José Pascual Pesudo Ramos* (1985)
Óleo sobre lienzo. 81,5 X 65,5 cm.
Colección Caja Rural Vila-real.
299. *Monumento al rey Don Jaime en Vila-real* (1989)
Dibujo a tinta negra. 17 x 14 cm.
Tirada en serigrafía de 75 ejemplares para el Ayuntamiento
de Vila-real.
Diversas colecciones particulares.
300. *Retrato de Juan Bautista Colonques* (1989)
Óleo sobre lienzo. 81,5 x 65,5 cm.
Colección Caja Rural Vila-real.
301. *Retrato de Domingo Moreno Ortiz.* (1993)
Óleo sobre lienzo. 81,5 x 65,5 cm.
Colección Caja Rural Vila-real.
302. *Retrato de D^a María Poy en azul.* (1995)
Óleo sobre lienzo. 81,5 x 65,5 cm.
Retrato de busto de la madre del pintor.
Colección del artista.
303. *Retrato de José Cantavella Vicent.* (2003)
Óleo sobre lienzo. 81,5 x 65,5 cm.
Colección Caja Rural Vila-real.
304. *Jardín del estudio* (2005)
Óleo sobre lienzo. 73 x 85 cm.
Colección del artista.
305. *Retrato de la señora de Melchor.* (2007)
Óleo sobre lienzo. 81,5 x 65,5 cm.
Colección particular.

B) ESCULTURAS

1. *El héroe caído* (1946)

Modelado en barro. 15 x 10.

Colección del artista.

2. *San Pascual* (1949)

Modelado en barro. 42 cm.

Colección del artista.

3. *Santa Bárbara* (1950)

Madera policromada. 95 cm.

Destinada a una hornacina en la calle Aviador Franco de Vila-real, en donde celebraban los festejos los vecinos del barrio de Santa Bárbara.

Colección del artista.

4. *Maribel* (1951)

Barro. 62 cm.

Primer premio en el concurso de la Delegación de Educación y Descanso de Castellón.

Colección del artista.

5. *Busto “a mi maestro Ortells”*. (1951)

Modelado en barro. 54 cm.

Colección del artista.

6. *Joven labradora* (1952).

Modelado en barro. 68 cm.

Presentado en el concurso de la Delegación de Educación y Descanso de Castellón.

Colección del artista.

7. *Hallazgo de la imagen de la Virgen de Gracia* (1952)

Escayola. Bajorrelieve 30 x 18 cm.

Colección del artista.

8. *Bajorrelieve perfil del maestro D. Martín Millán Izquierdo.* (1954)
Colegio Público “Cervantes”.
Bronce de 37 x 24 cm. sobre placa de homenaje en mármol.
Colección del artista.
9. *Retrato de la señorita Pilar Saurí.* (1955)
Busto modelado en barro. 40 cm.
10. *Talla de Nuestra Señora de Gracia* (1966)
Madera policromada. 74 cm.
Destinada a la parroquia de San Jaime de Vila-real. Se hicieron copias para las parroquias de San Francisco, Santa Isabel de Aragón, Santos Evangelistas y Santa Sofía.
11. *Monumento al Labrador.* (1973)
Ayuntamiento de Vila-real, ubicado en la Plaza del Labrador.
Piedra de Colmenar
Figuras de 420 cm. Sobre pedestal de 250 cm de altura.
12. *Monumento al rey Jaime I, fundador de Vila-real.* (1974)
Ayuntamiento de Vila-real. Ubicado originalmente en la Plaza Mayor de La ciudad. Trasladado en 2009 a un solar de la periferia urbana.
Granito y piedra de Colmenar.
Figura de 350 cm. Sobre pedestal de cuatro metros de altura.
13. *Construcción* (1976)
Destinado a la empresa de construcción “Jotsa”.
Bronce de 35 cm. Sobre pedestal de 5 cm.
14. *Altar sepulcro Madre Molas* (1977)
Capilla de La Congragación de Hermanas de la Consolación en Jesús Tortosa.

Retablo en piedra de 680 x 420 cm.. Imagen en bronce de la madre Molas de 160 cm. de altura rodeada de relieves en piedra y bronce.

15. *Serie de siete figuras infantiles* (1977).
Bronces de 25 cm. de promedio sobre pedestal de piedra blanca de 20 cm.
16. *Torso masculino* (1978)
Bronce de 30 cm. sobre pedestal de mármol. Serie
17. *Torso femenino* (1978)
Bronce de 30 cm. sobre pedestal de mármol. Serie.
18. *Pareja abrazada* (1978)
Bronce de 30 cm. sobre pedestal de mármol. Serie.
19. *Imagen de San Isidro Labrador* (1981)
Caja Rural “San Isidro” de Castellón de La Plana. Sede Social de la entidad financiera.
Bronce de 98 cm. de altura.
20. *Monumento al Rey Jaime I de Aragón* (1982).
Ayuntamiento de Almazora. Ubicado en la Plaza de Jaime I de Almazora.
Piedra blanca de Atarfe. 340 cm. sobre pedestal de piedra de Borriol.
21. *Construcción* (1982)
Empresa de construcción “Jotsa”
Serie de piezas en bronce, copias de la escultura de 1976, a un tamaño de 18 cm
22. *San Isidro*. (1984)
Caja Rural “San Isidro” de Castellón.
Serie de copias en bronce de la imagen de 1981, con 25 cm. de altura.
23. *Boceto de “El menaor”*.(1986)
Escayola. 125 cm.
Colección del artista.

24. *Monumento a la Historia de Castellón.* (1987).

Ayuntamiento de Castellón Ubicado en la Plaza de Santa Clara de Castellón de la Plana.

Bloque con bajorrelieves a dos caras de piedra blanca arenisca de Huelva. 650 cm. de altura por 410 de anchura y un grosor de 250 cm. sobre pedestal de piedra de Borriol de once metros de lado.

25. *Figura de Hermes, premios PYME* (1987).

Asociación de la pequeña y Mediana Empresa de Castellón. Serie de trofeos anuales. Figura en bronce de 33 cm. sobre pedestal de mármol de 7 cm.

26. *Figura sedente del Rey Jaime I de Aragón* (1987).

Asociación de Coleccionistas de Arte “Vicent García Editores”.

Bronce de 41 centímetros de altura. Tirada de 380 copias.

27. *Imagen de Nuestra Señora de Gracia.* (1987).

Ayuntamiento de Vila-real. Ubicada en el oratorio llamado “de la coveta” en el ermitorio de Nuestra Señora de Gracia de Vila-real.

Talla policromada, en madera de nogal de 74 cm. de altura reproducción fidedigna de la escultura medieval.

28. *Boceto para un monumento a Ortells* (1988).

Busto modelado en barro. 90 cm.

Colección del artista.

29. *Boceto para un monumento a la madre María Rosa Molas en Benicarló* (1988).

Escayola. 40 cm.

Colección del artista.

30. *Altar sepulcro del Padre Manyanet.* (1988)

Santuario de la Congregación de Hijos de la Sagrada Familia en Barcelona.

Imagen en bronce de 195 cm. Copias en la capilla de la Curia General de la Orden en Barcelona y en el Colegio de las Misioneras Hijas de la Sagrada Familia de Barcelona.

31. *Cenotafio de fray Diego Baylón. “Resurrección”* (1990)
Vestíbulo de la Real Capilla en la Basílica de San Pascual de Vila-real.
Bronce de 120 x 79 cm.
32. *Sepulcro de San Pascual Baylón.* (1991)
Real Capilla de la Basílica de San Pascual.
Imagen yacente en plata sobre un rectángulo de 205 x 93 cm.
La figura del santo tiene una longitud de 168 cm.
33. *Escudo de Carlos II de Austria.* (1991)
Emblema en bajorrelieve con dos ángeles tenantes y la fecha MDCLXXXI en la predela del retablo de la Real Capilla de San Pascual.
Escayola porcelánica sobredorada de 185 x 200 cm.
34. *Tránsito de San Pascual.* (1991)
Escena en bajorrelieve con siete figuras en el centro de la predela del retablo de la Real Capilla.
Escayola porcelánica sobredorada de 185 x 300 cm.
35. *Escudo de Juan Carlos I de Borbón.*(1991)
Emblema en bajorrelieve con dos ángeles tenantes y la fecha MCMXCII en la predela del retablo de la Real Capilla de San Pascual.
Escayola porcelánica sobredorada de 185 x 200 cm.
36. *Figuras de San Juan de Ribera y los beatos Nicolás Factor y Andrés Hibernón.* (1991)
Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada.
Retablo de la Real Capilla. 185 x 200 cm.

37. *Figuras de San Roberto Belarmino y los Papas León XIII y Alejandro VIII.* (1991)
Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada .
Retablo de la Real Capilla. 185 x 200 cm.
38. *Figuras de Santa Clara, San Francisco de Asís y San Pedro de Alcántara.* (1991)
Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada.
Retablo de la Real Capilla. 185 x 200 cm.
39. *Figuras de Santa Isabel de Portugal, San Juan Bautista y San Vicente Ferrer.* (1991)
Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada.
Retablo de la Real Capilla. 185 x 200 cm.
40. *Figuras de tres apóstoles.* (1991)
Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada.
Retablo de la Real Capilla. Pieza trapezoidal curvada en forma de dovela de 200 cm. de radio.
41. *Figuras de tres apóstoles.* (1991)
Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada.
Retablo de la Capilla Real. Pieza trapezoidal curvada en forma de dovela de 200 cm. de radio.
42. *Figuras de tres apóstoles, uno de ellos San Pedro.* (1991)
Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada.
Retablo de la Capilla Real. Pieza trapezoidal curvada en forma de dovela de 200 cm. de radio.
43. *Figuras de tres apóstoles, uno de ellos Santiago el Mayor.* (1991)
Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada.
Retablo de la Capilla Real. Pieza trapezoidal curvada en forma de dovela de 200 cm. de radio.
44. *Imagen de la Virgen María con el Espíritu Santo y las lenguas de fuego pentecostales.* (1991)
Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada.

Retablo de la Capilla Real. Pieza trapezoidal curvada en forma de dovela de 200 cm. de radio en la clave del retablo.

45. *Glorificación de San Pascual.* (1991)

Imagen central del retablo de la Capilla Real.

Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada, con la figura de San Pascual rodeada de ángeles y querubines y los símbolos de la Eucaristía. 450 x 300 cm. con la parte superior en medio punto. Imagen del santo de 300 cm. de altura.

46. *Bajorrelieve eucarístico.* (1991)

Trasagrario del altar mayor en la Basílica de San Pascual de Vila-real.

Bajorrelieve en bronce sobredorado de 128 x 157 cm.

47. *Bajorrelieves en los laterales del altar Mayor de la Basílica de San Pascual.* (1992)

Dos paneles de escayola porcelánica sobredorada de 114 x 126 cm. con querubines y guirnaldas vegetales con símbolos eucarísticos.

48. *Bajorrelieves en el atrio de la Basílica de San Pascual.* (1992)

Cuatro paneles de escayola porcelánica sobredorada de 48 x 200 cm. con querubines y guirnaldas.

49. *San Pascual ejerciendo la caridad entre los pobres.* (1993)

Panel en el ábside de la Real Capilla.

Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada de 240 x 200 cm.

50. *Entrevista de fray Juan Ximénez con Felipe II.* (1993)

Panel en el ábside de la Real Capilla.

Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada de 240 x 200 cm.

51. *San Pascual adora la Eucaristía durante su funeral.* (1993)
Panel en el ábside de la Real Capilla.
Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada sobredorado de 240 x 520 cm.
52. *Encuentro de San Pascual con San Francisco y Santa Clara.* (1995)
Panel en el ábside de la Real Capilla.
Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada de 240 x 200 cm.
53. *San Pascual escritor y maestro de novicios.* (1995)
Panel en el ábside de la Real Capilla.
Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada de 240 x 200 cm.
54. *San Pascual apedreado por los hugonotes.* (1995)
Panel en el ábside de la Real Capilla.
Bajorrelieve en escayola porcelánica sobredorada de 240 x 520 cm.
55. *Imagen de la Mare de Déu de Lledò.* (1996).
Real Confraria de la Mare de Déu de Lledó de Castellón.
Serie de 150 copias numeradas de una escultura en bronce de 44 cm. de altura sobre base cuadrada de 12,5 cm.
56. *Monumento a San Pascual.* (1997)
Plaza de San Pascual en Vila-real.
Escultura en bronce de bulto redondo de 300 cm. sobre un cubo de piedra de Borriol. Obelisco de forma piramidal truncada de quince metros de altura, con cuatro relieves en bronce en las caras de su base con querubines y guirnaldas vegetales de 114 x 126 cm.
57. *Bajorrelieve del escudo pontificio.* (1997)
Frontón de la fachada principal en la Basílica de San Pascual. Relieve triangular en bronce de 240 x 380 cm.
58. *Bajorrelieves en los bancos de la plaza de San Pascual.* (1997)

Tres paneles en bronce de 227 x 70 cm. con querubines y guirnaldas.

59. *Imagen de San Pascual*. (1998).

Serie de cincuenta copias en bronce de la imagen del monumento en Vila-real, 45 cm. de altura.

60. *Imagen de la Inmaculada Concepción*. (2000).

Sede Central de la Caja Rural “La Esperanza” de Onda
Bajorrelieve en bronce de 250 x 125 cm

61. *Medallones circulares de los Evangelistas*. (2001).

Bocetos en barro con los símbolos de los cuatro evangelistas, destinados a las pechinas de la futura cúpula en la Basílica de San Pascual. 100 x 100 cm.
Colección del artista.

62. *Boceto para un monumento a San Pascual para la plaza de Villarreal en Torrehermosa*. (2002).

Maqueta en escayola. 110 cm.
Colección del artista.

C) DISEÑOS

1. *Portadas del boletín “San Pascual”* (1950), (1951) y (1957).
2. *Cartel anunciador del “Año Jubilar Mariano” en España.* (1954)
3. *Bordado de la bandera de la Congregación de Hijas de María Inmaculada de Vila-real.* (1954)
4. *Estandarte de la Congregación de Hijas de María Inmaculada de Vila-real, con óvalo central pintado al óleo con la imagen de la Purísima Concepción.* (1954).
5. *Manto de terciopelo azul para la imagen de la Inmaculada, talla de José Pascual Ortells López.* (1954)
6. *Aureola en oro y piedras preciosas de la imagen de la Inmaculada de las Purisimeras* (1956)
7. *Mantos de Nuestra Señora de la Fuensanta en Murcia y del Niño Jesús* (1958)
8. *Manto de Nuestra Señora del Losar en Villafranca del Cid* (1960)
9. *Friso decorativo con motivos científicos y didácticos en el colegio del “Sagrado Corazón” de Madrid* (1961)
10. *Portadas de la revista universitaria “Azada y Asta”.* (1961)
11. *Escudo de la Real Capilla de San Pascual en su Basílica de Vila-real* (1992).

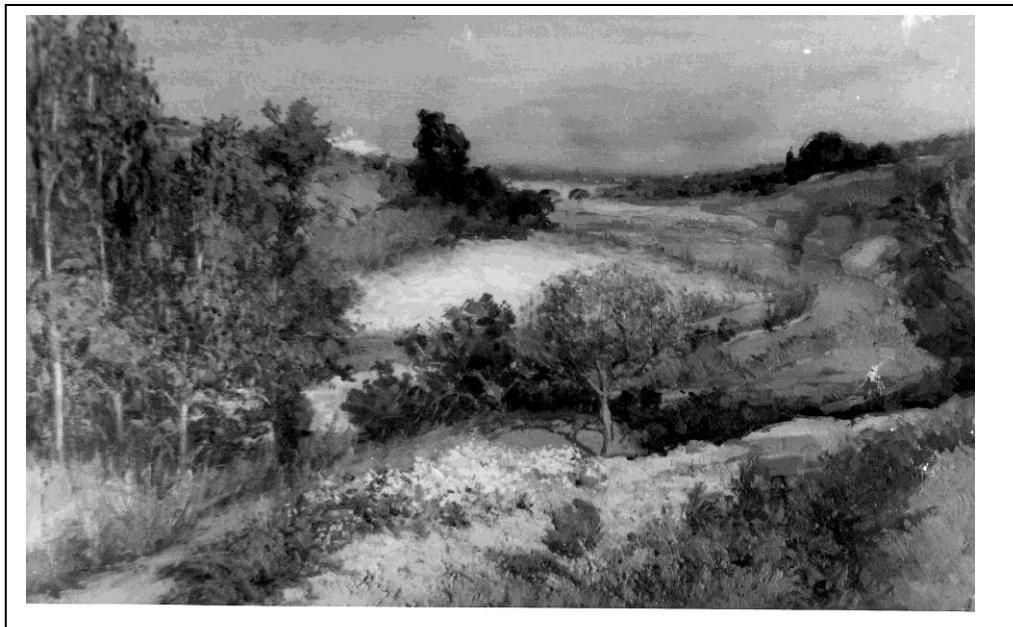
7.2. Selección fotográfica de obras



9. Feria de Santa Catalina (1952)



32. Ermita de Santa Quiteria en Almazora (1957)



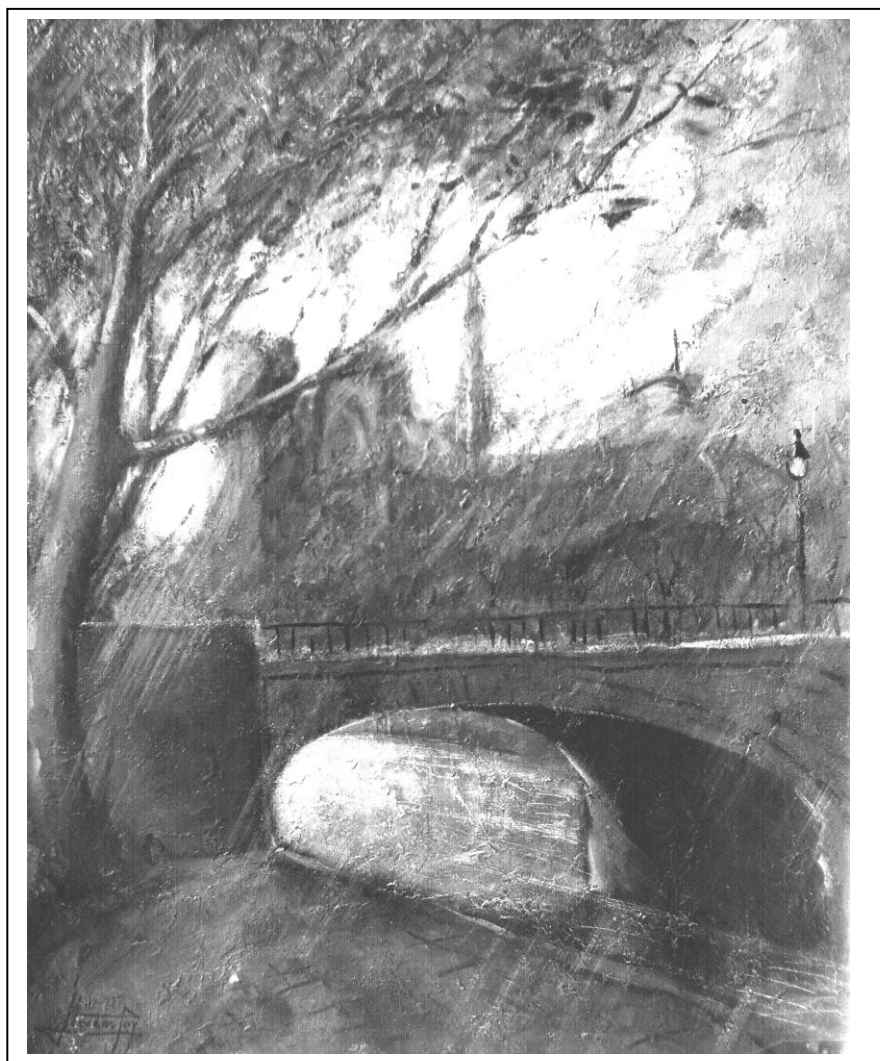
33. Ribera del Mijares (1957)



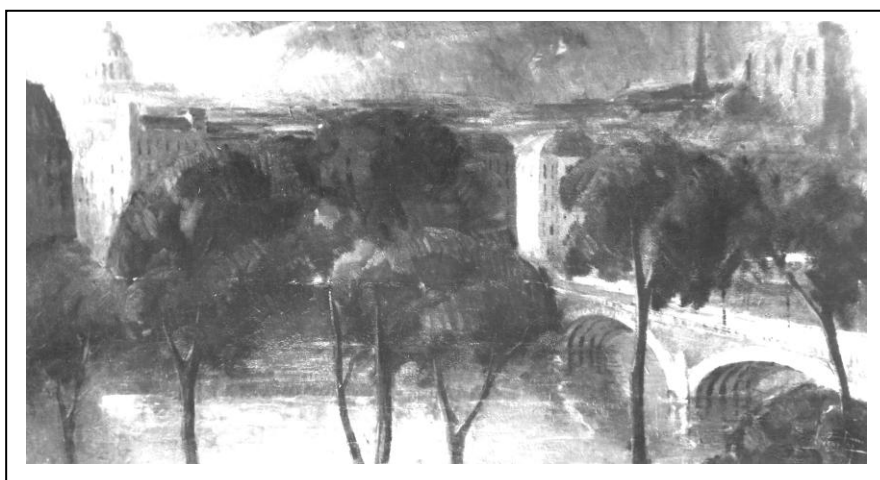
6. Paisaje del Maestrazgo (1959)



92. Paisaje castellonense (1961)



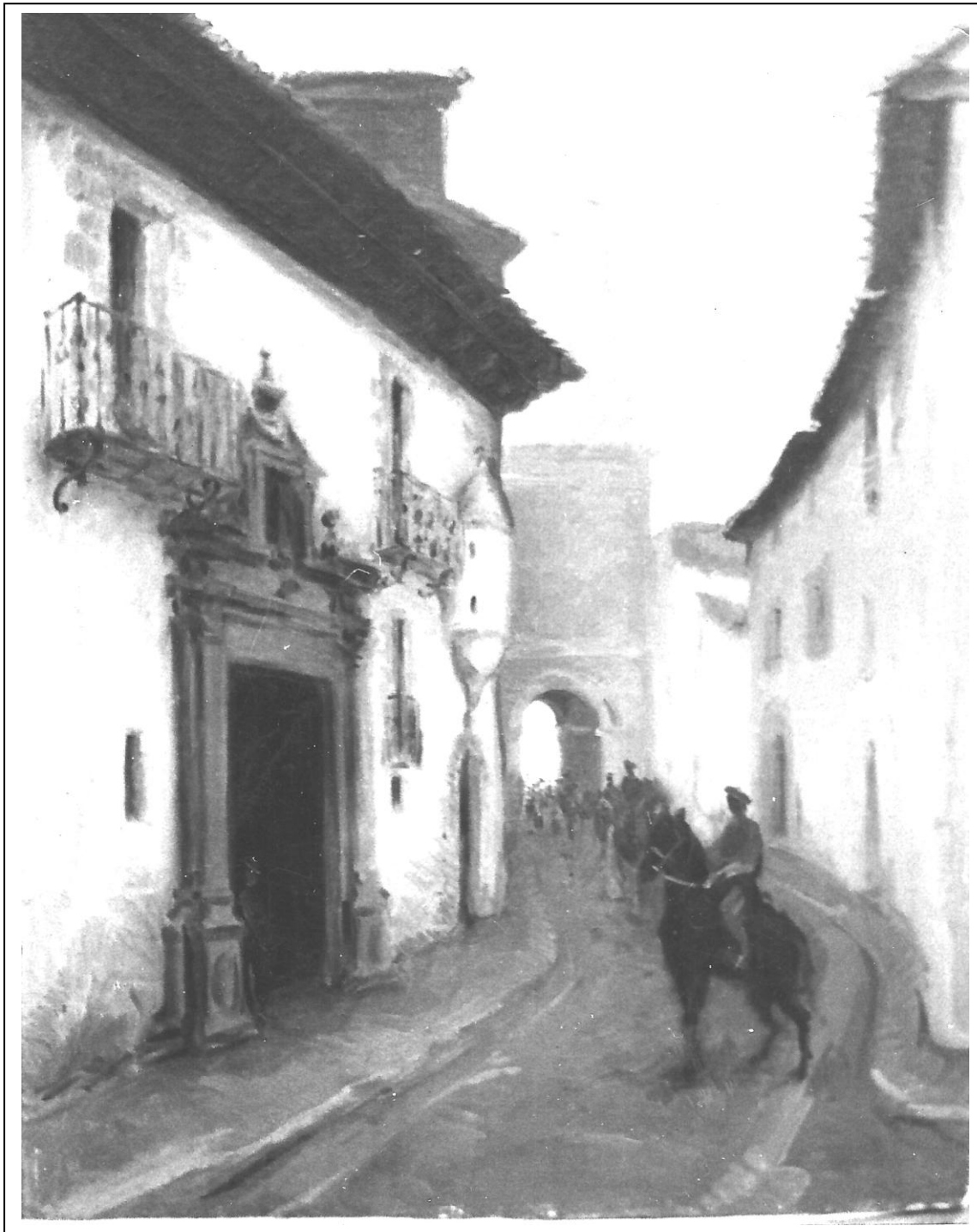
140. Orage sûr Notre Dame (1966)



142. L'île de Saint Louis (1966)



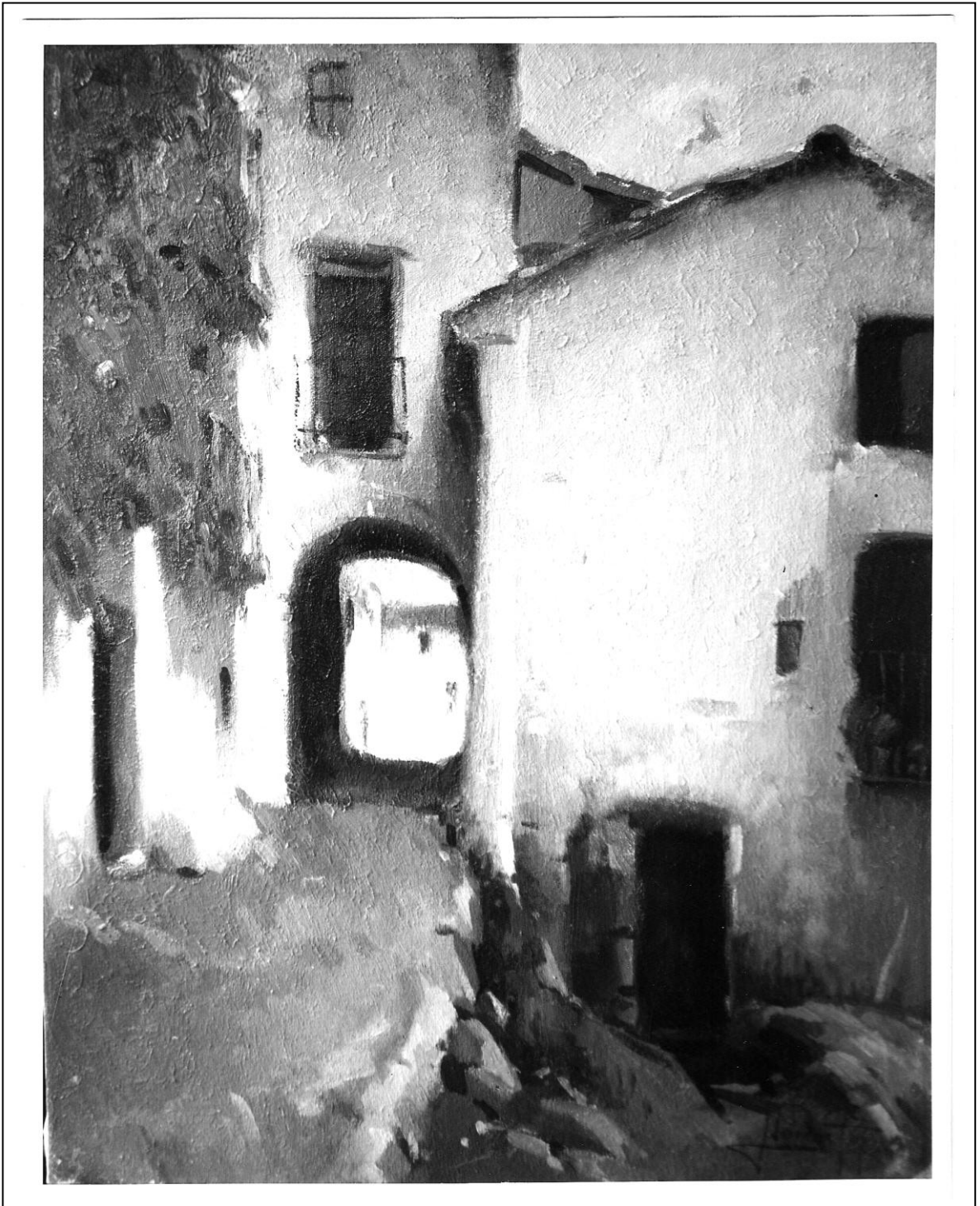
61. Templo en ruinas (1959)



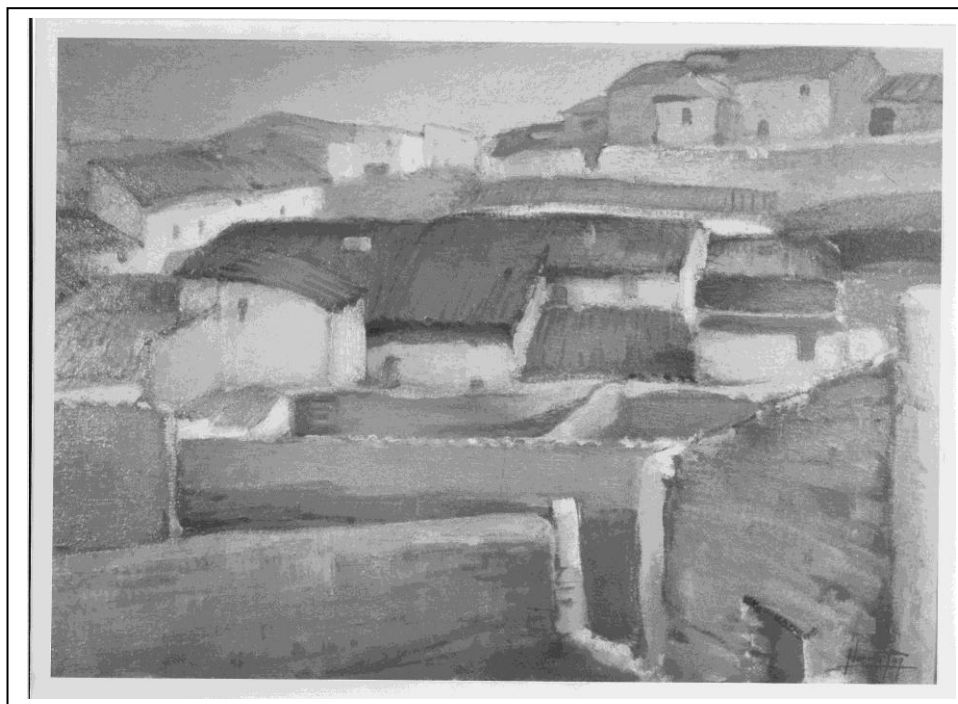
55. Iglesuela del Cid (1959)



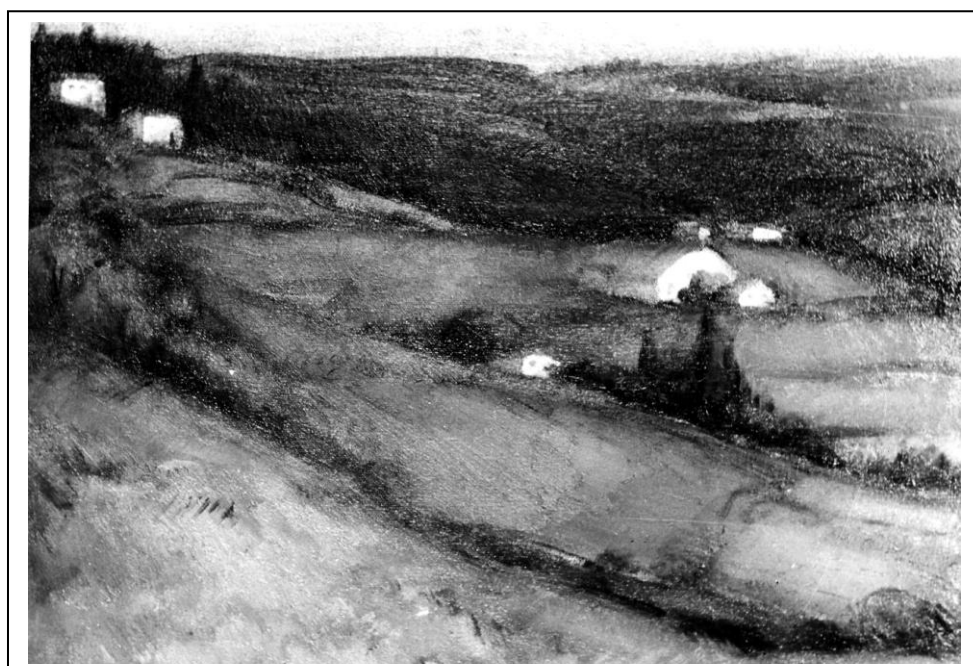
171. Calle de pueblo I (1968)



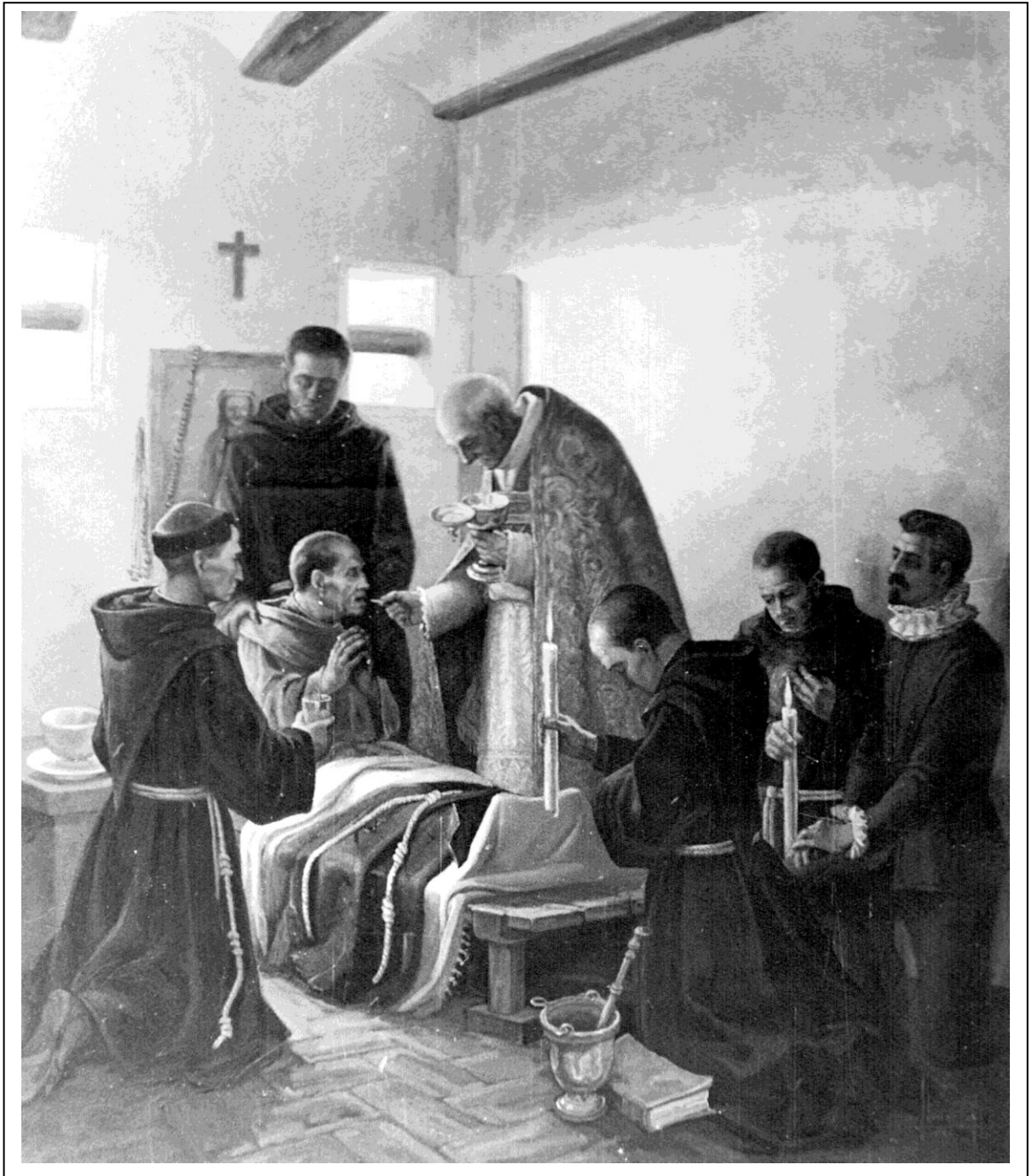
173. Calle de pueblo IV (1968)



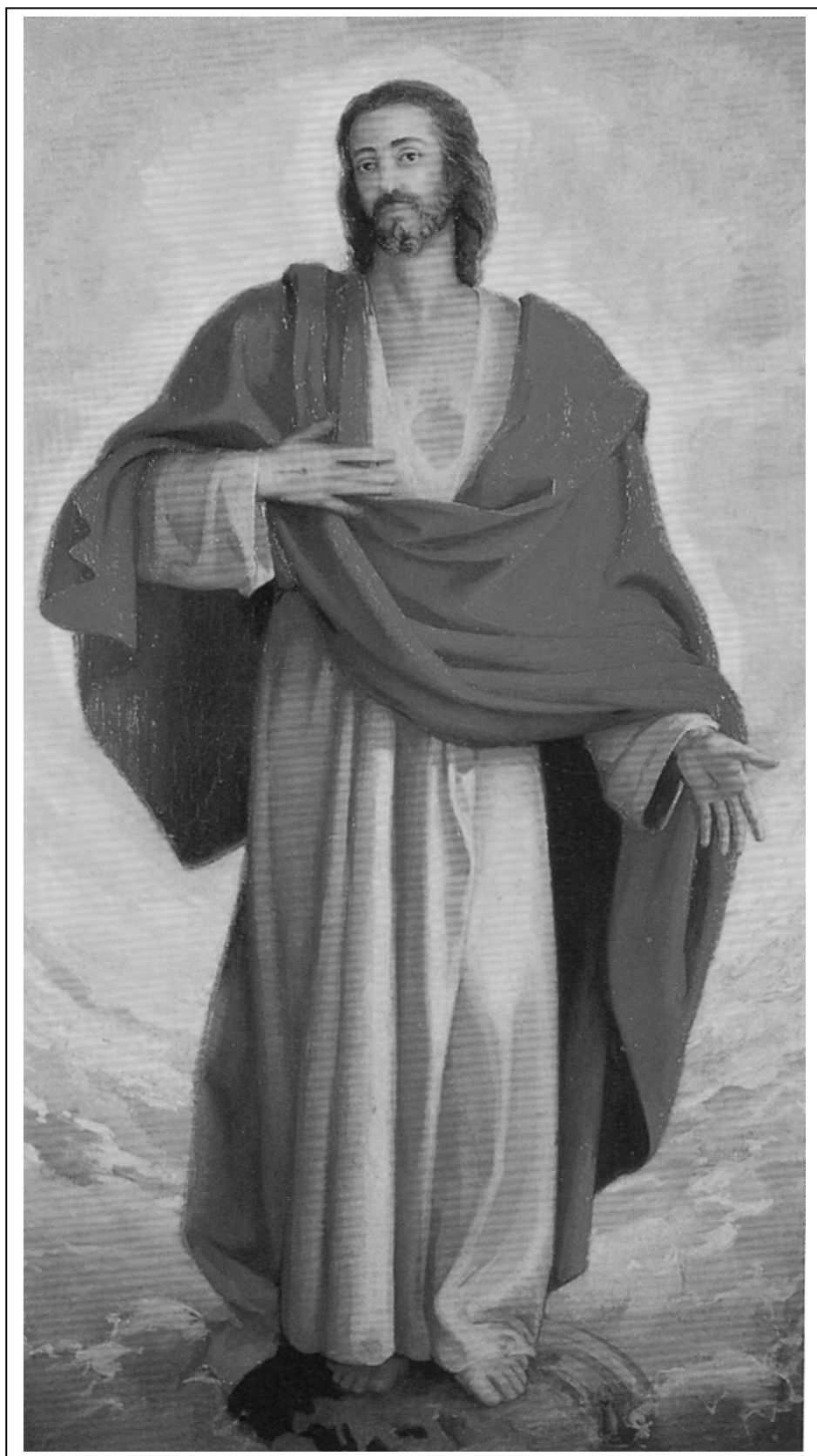
155. Tejados. (1967)



210. Caserío en la lejanía (1974)



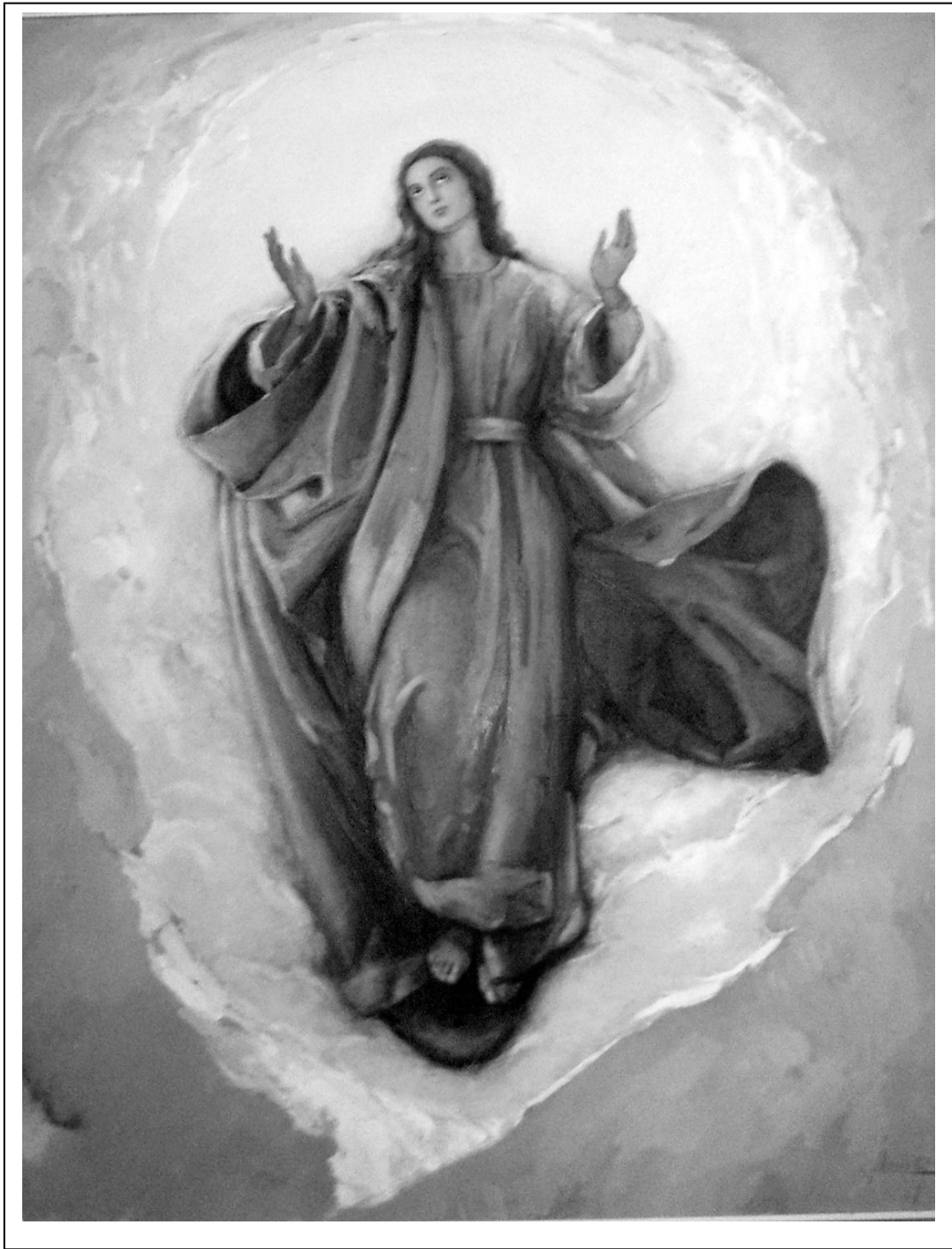
20. La última comunión de San Pascual (1957)



21. Sagrado Corazón de Jesús (1957)



35. La Encarnación (1958)



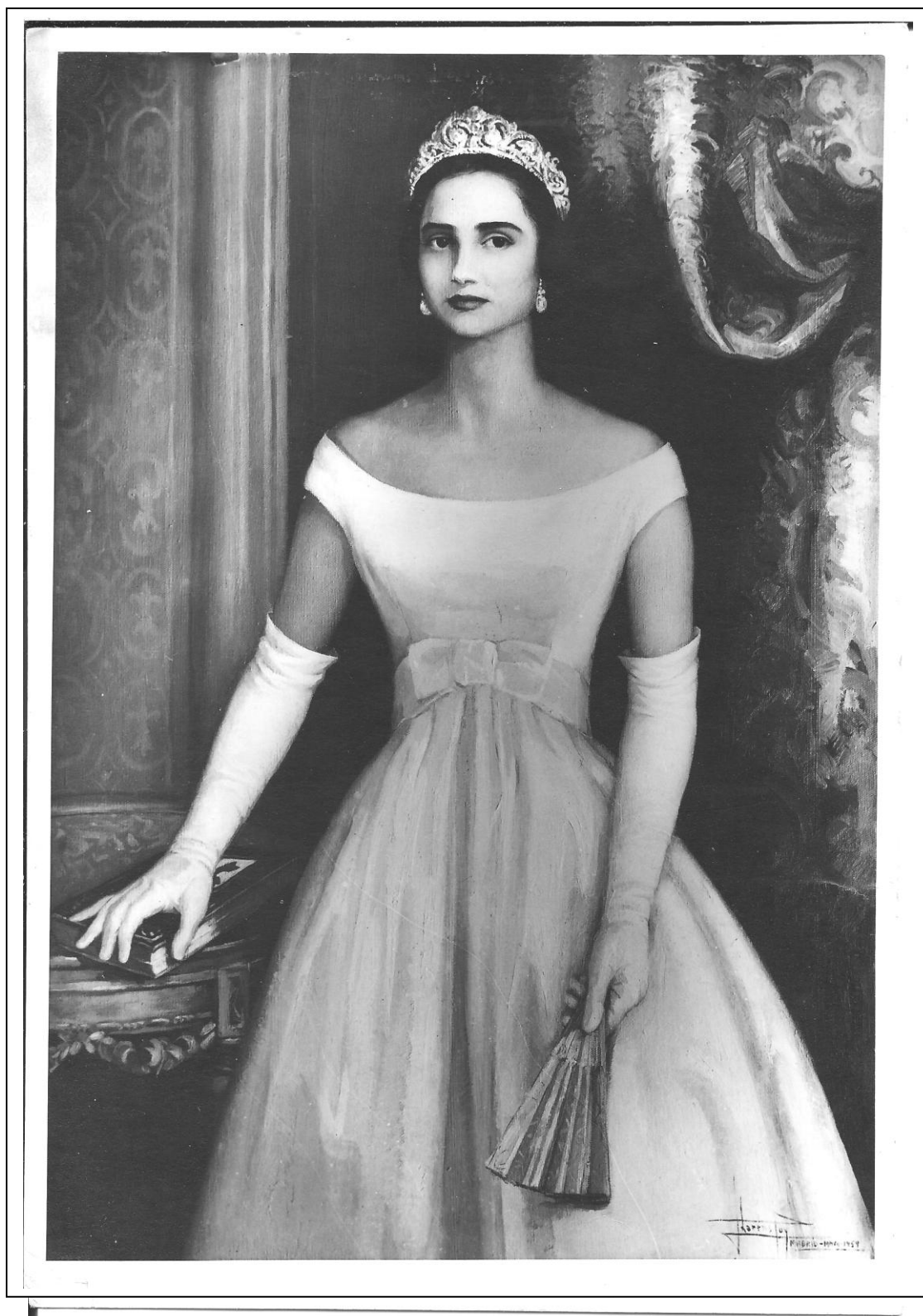
36. Asunción de María (1958)



160. Alegoría de San Pascual (1967)



161. Alegoría de Nuestra Señora de la Cueva Santa (1967)



62. Retrato de Mª Teresa de Borbón Parma (1959)



54. Torera (1959)



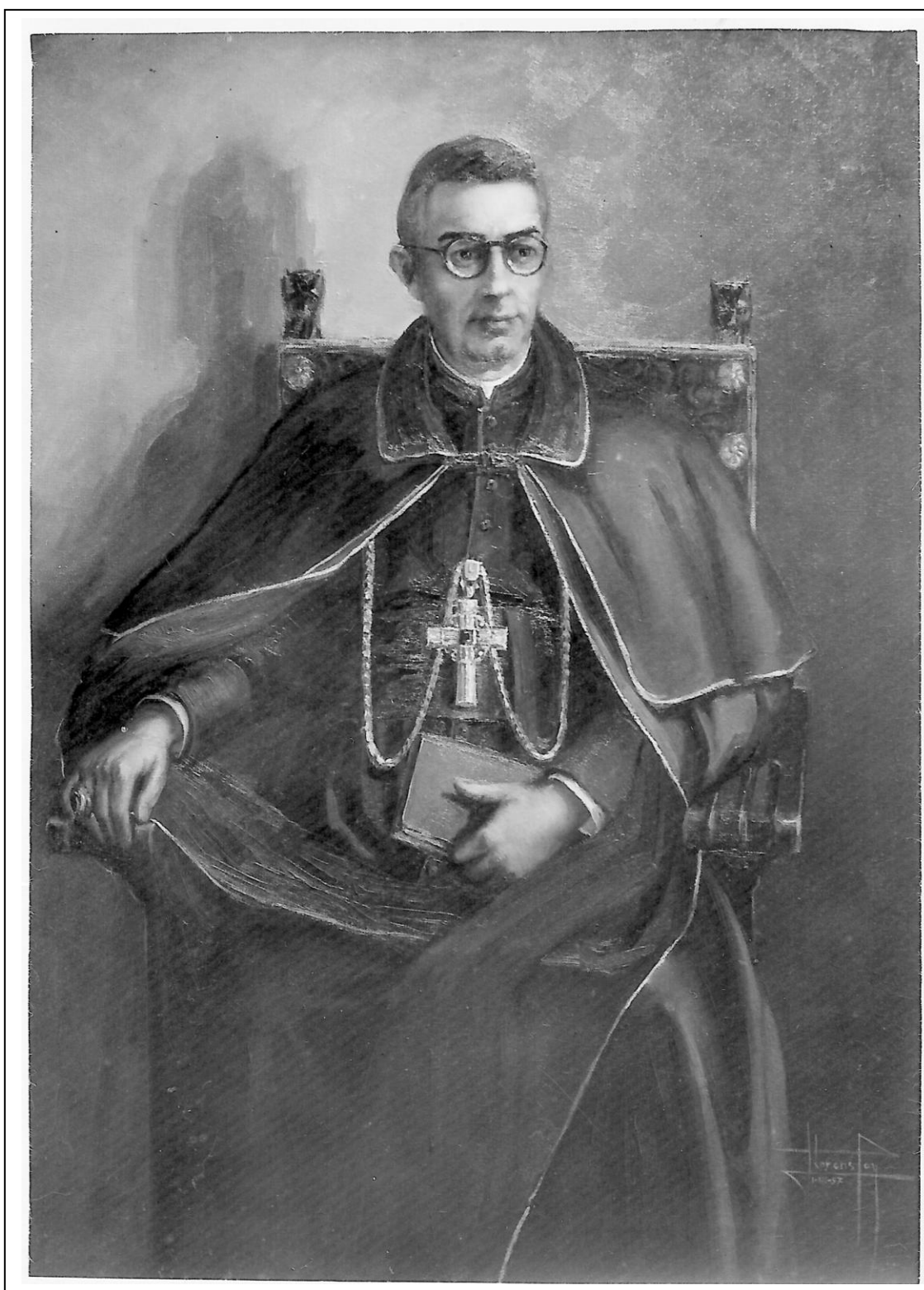
101. Retrato del Papa Juan XXIII (1963)



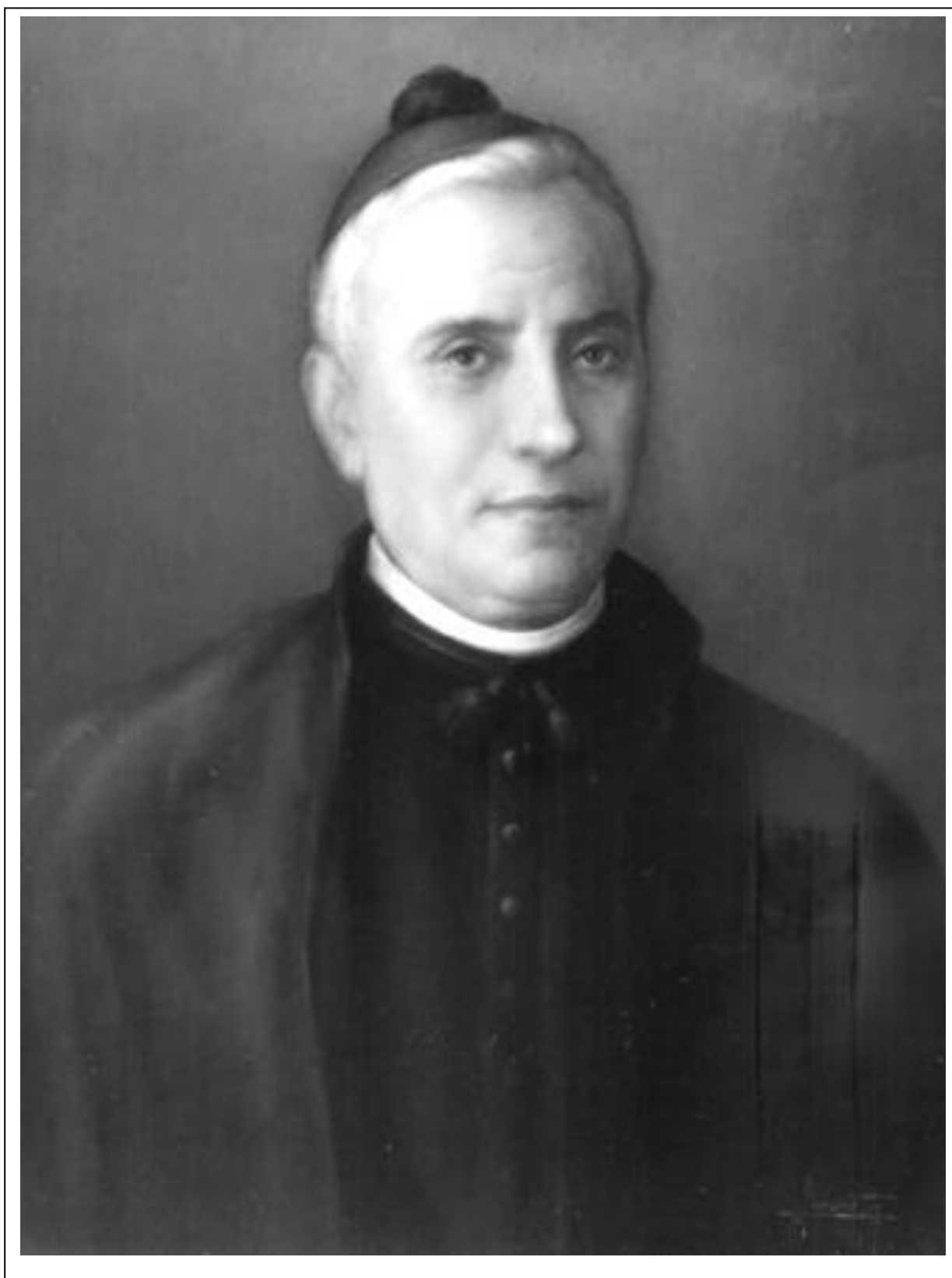
125. Retrato del príncipe Juan Carlos de Borbón (1964)



176. Retrato del General Juan Bautista Bono (1969)



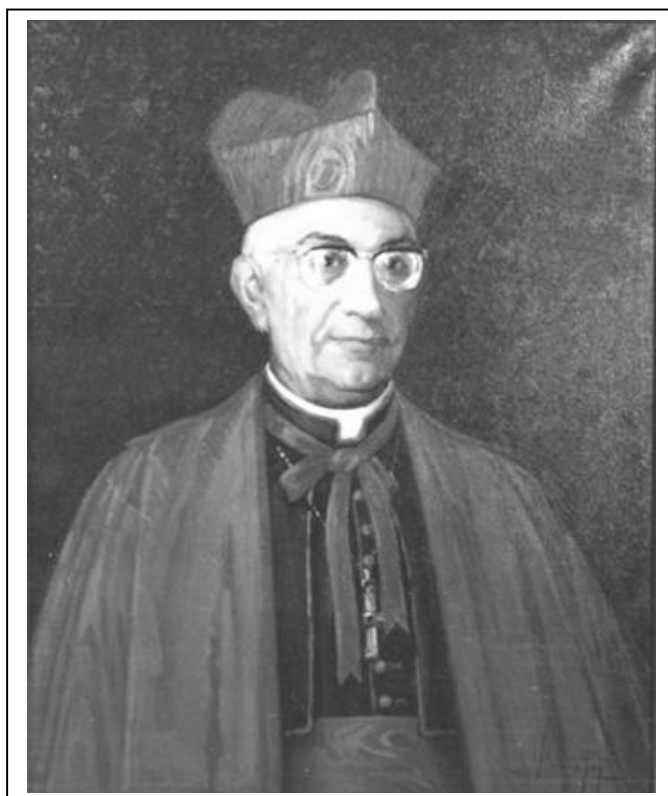
**34. Retrato de Vicente Enrique y Tarancón,
Obispo de Solsona (1957)**



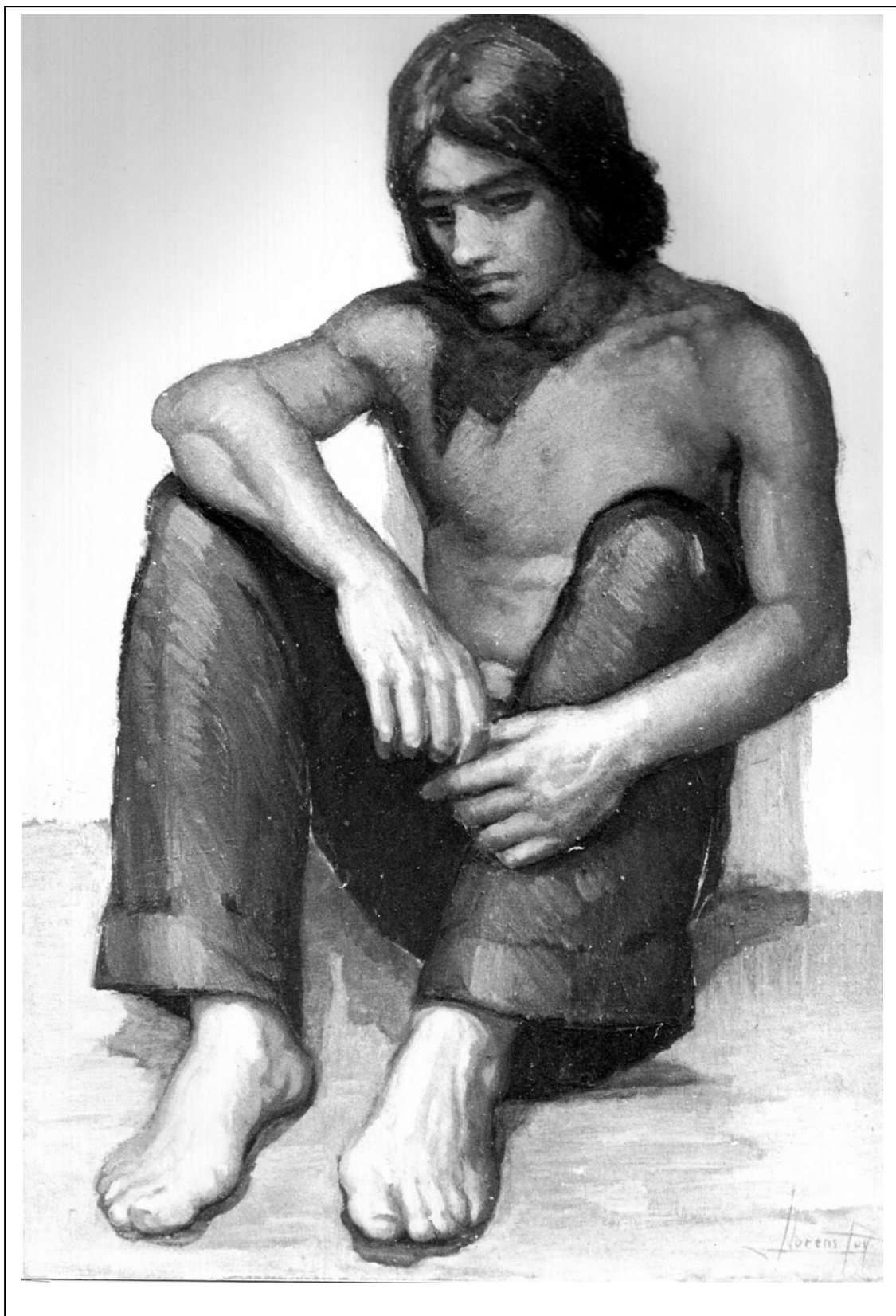
295. Retrato del padre Manyanet. (1984)



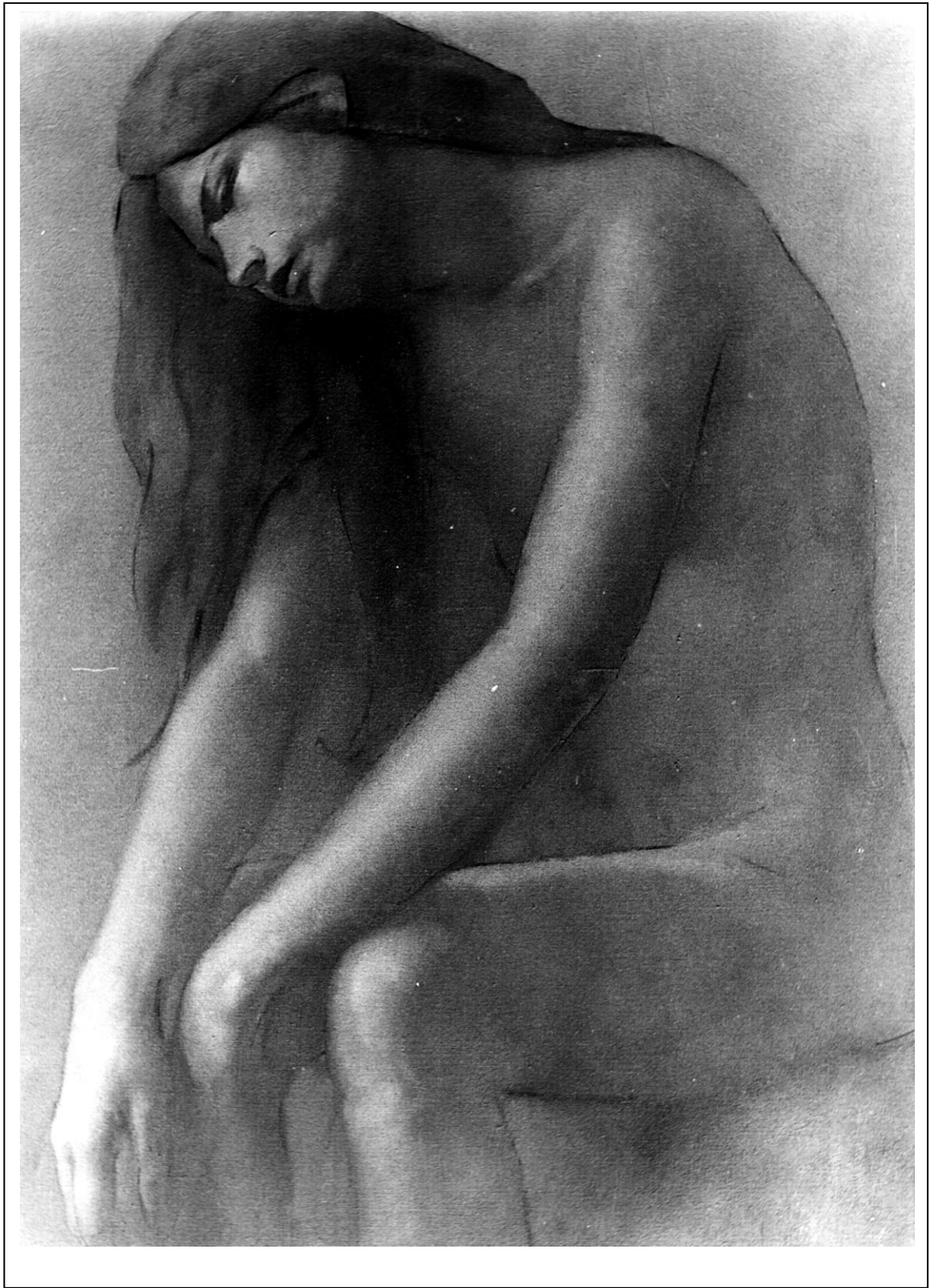
138. Retrato de D. Vicente Mata (1966)



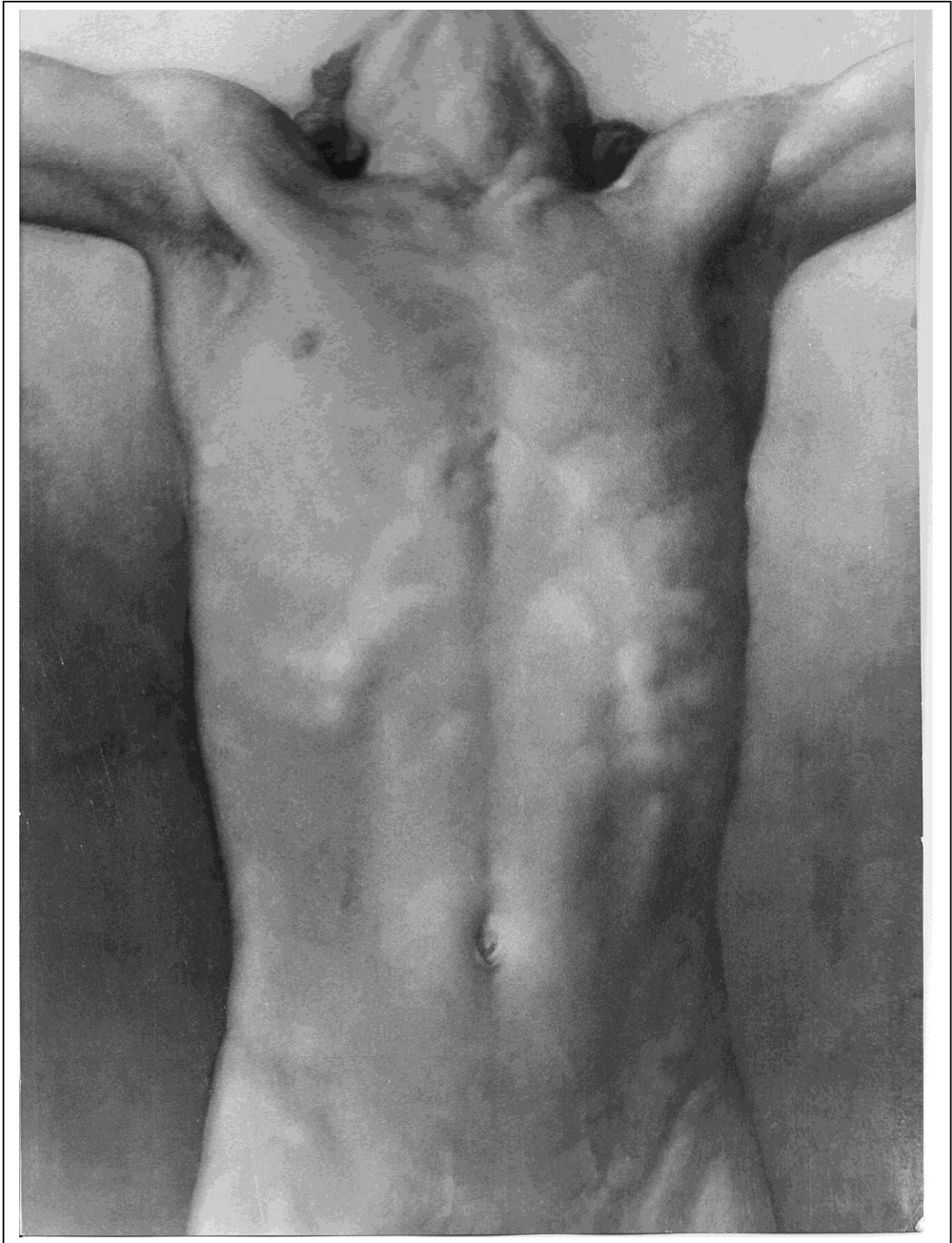
139. Retrato del Cardenal Tarancón. (1966)



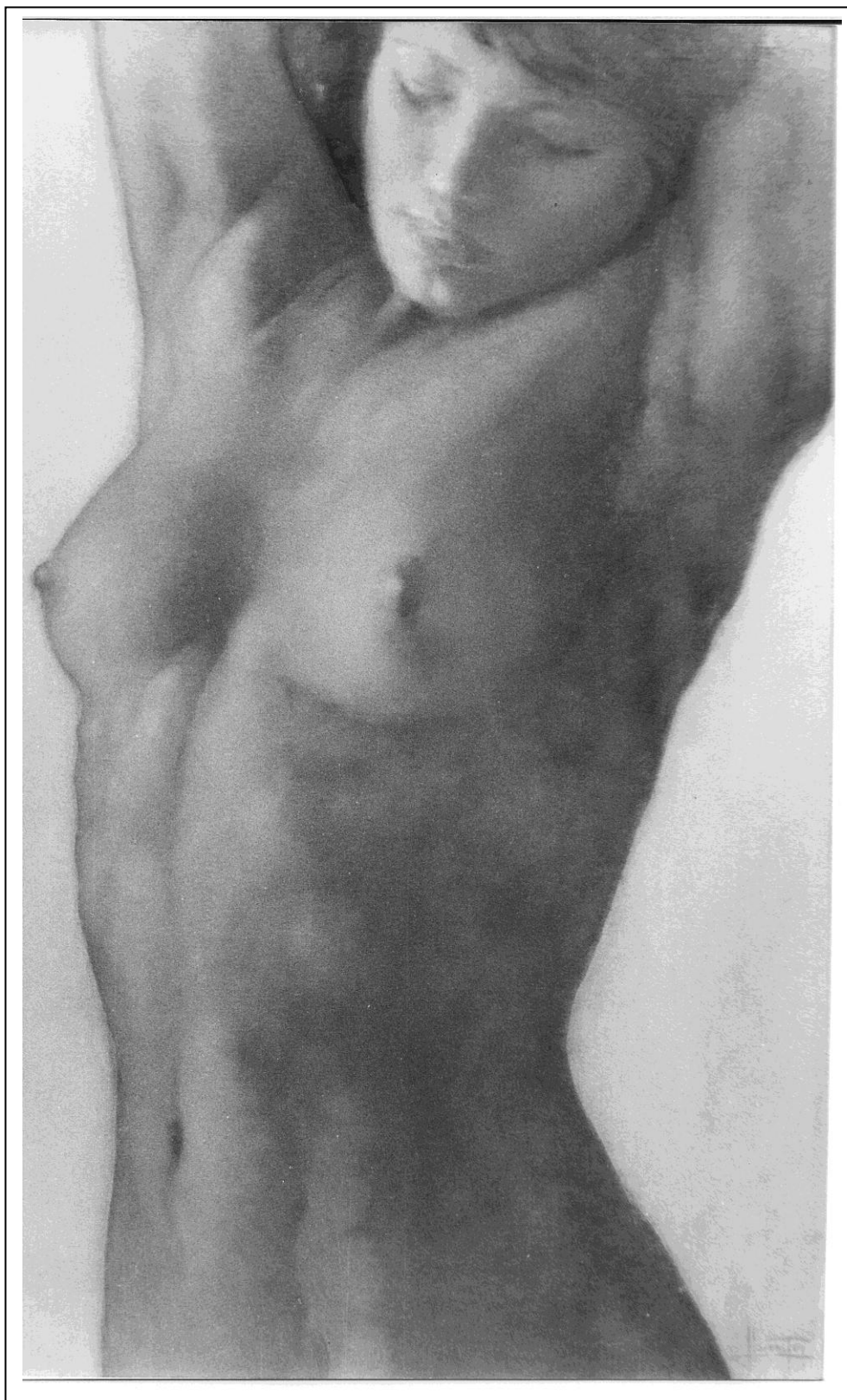
179. Jóvenes hippies III (1970)



231. Mujer sentada (1976)



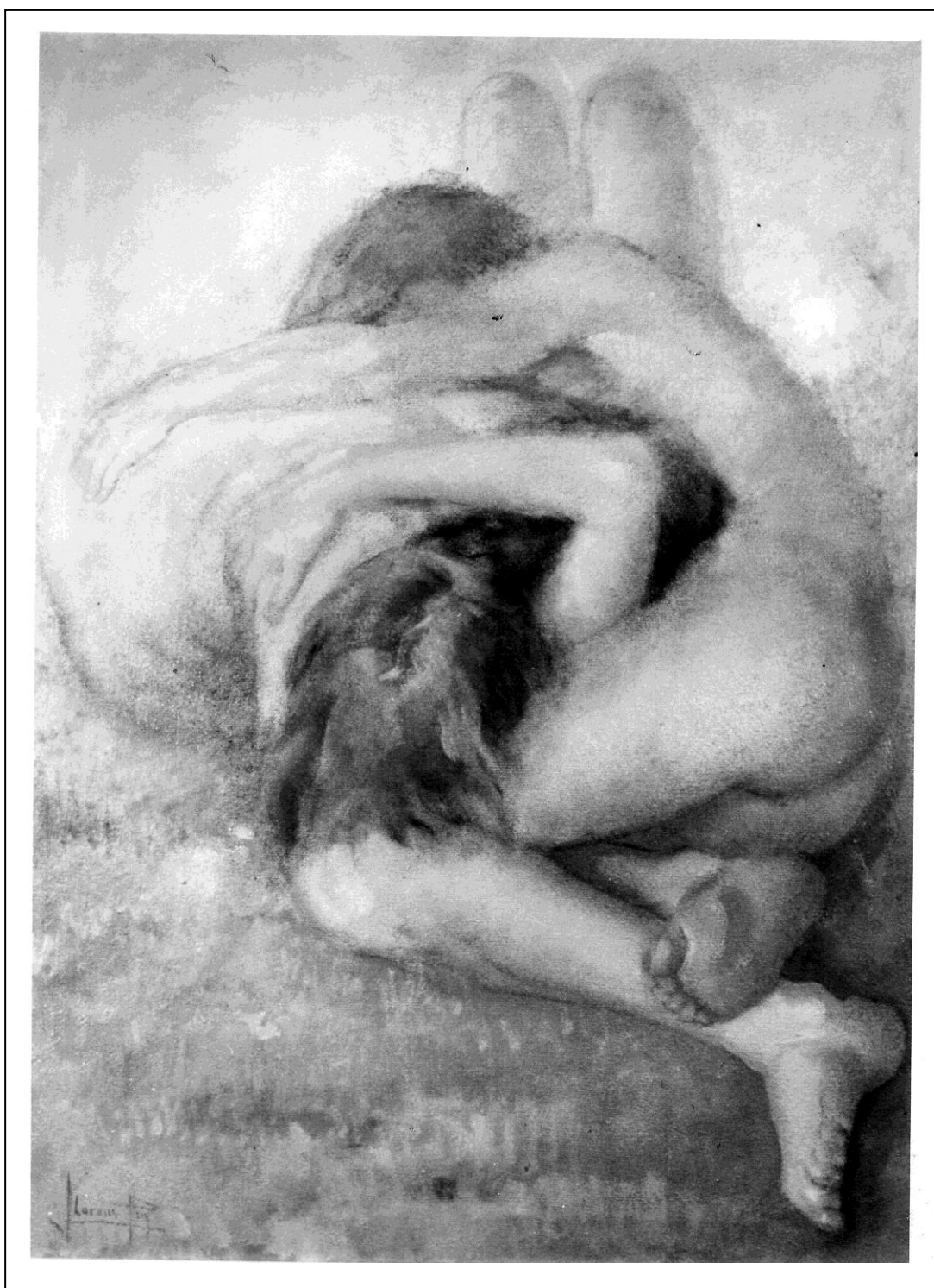
265. Torso frontal masculino (1978)



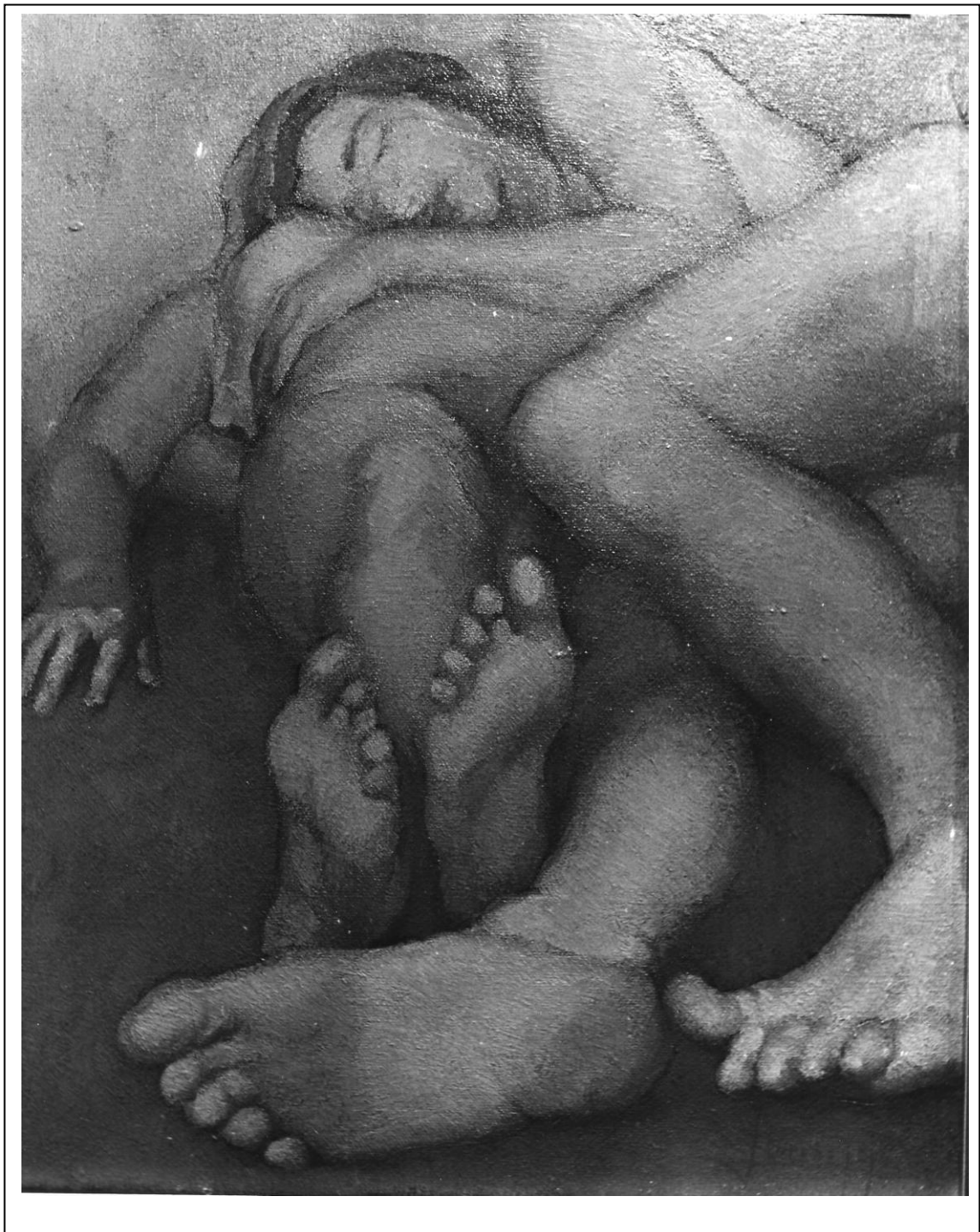
201. Frontal femenino II (1973)



279. Pareja de torsos (1979)



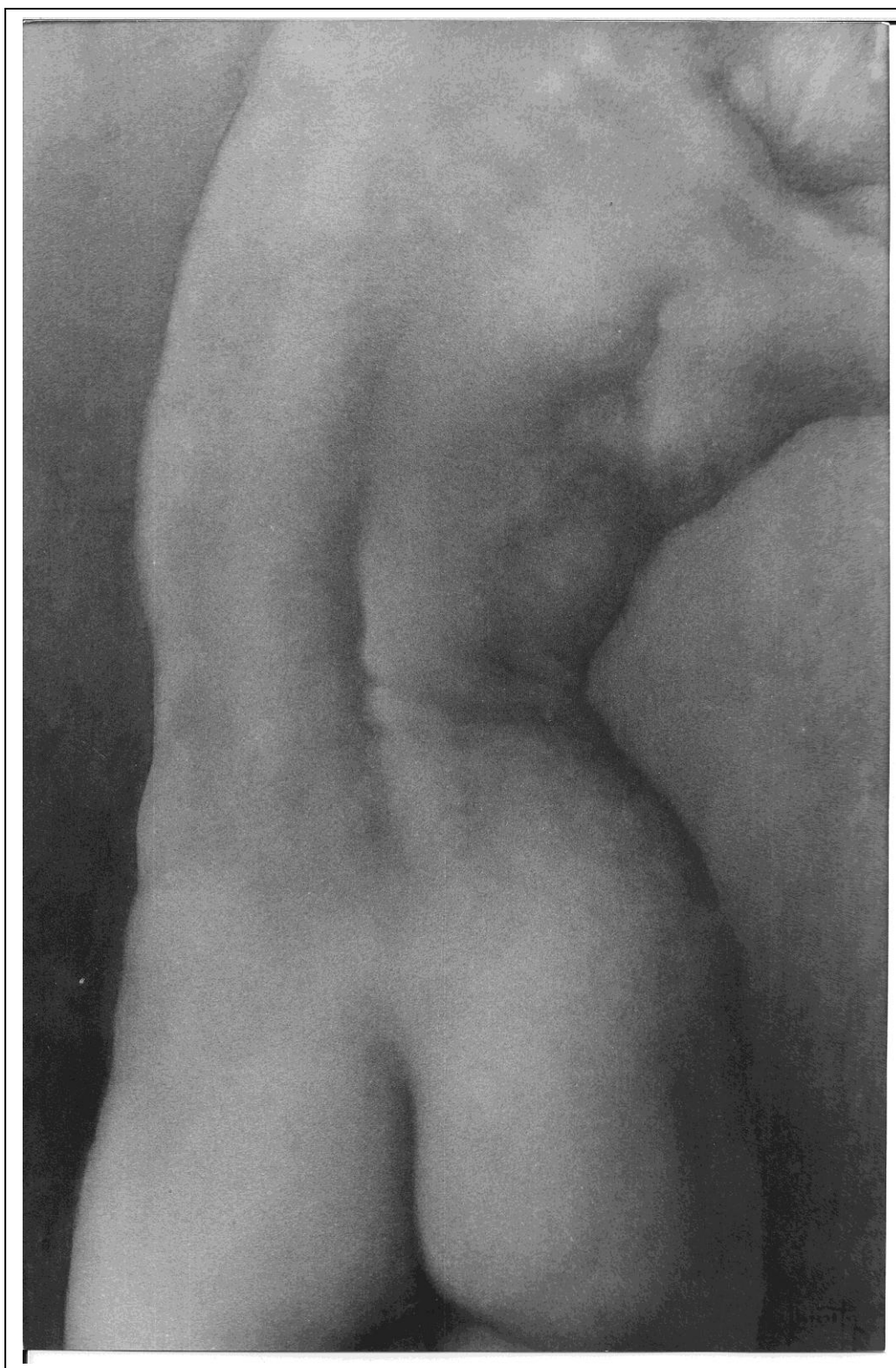
251. Trío desnudo (1977)



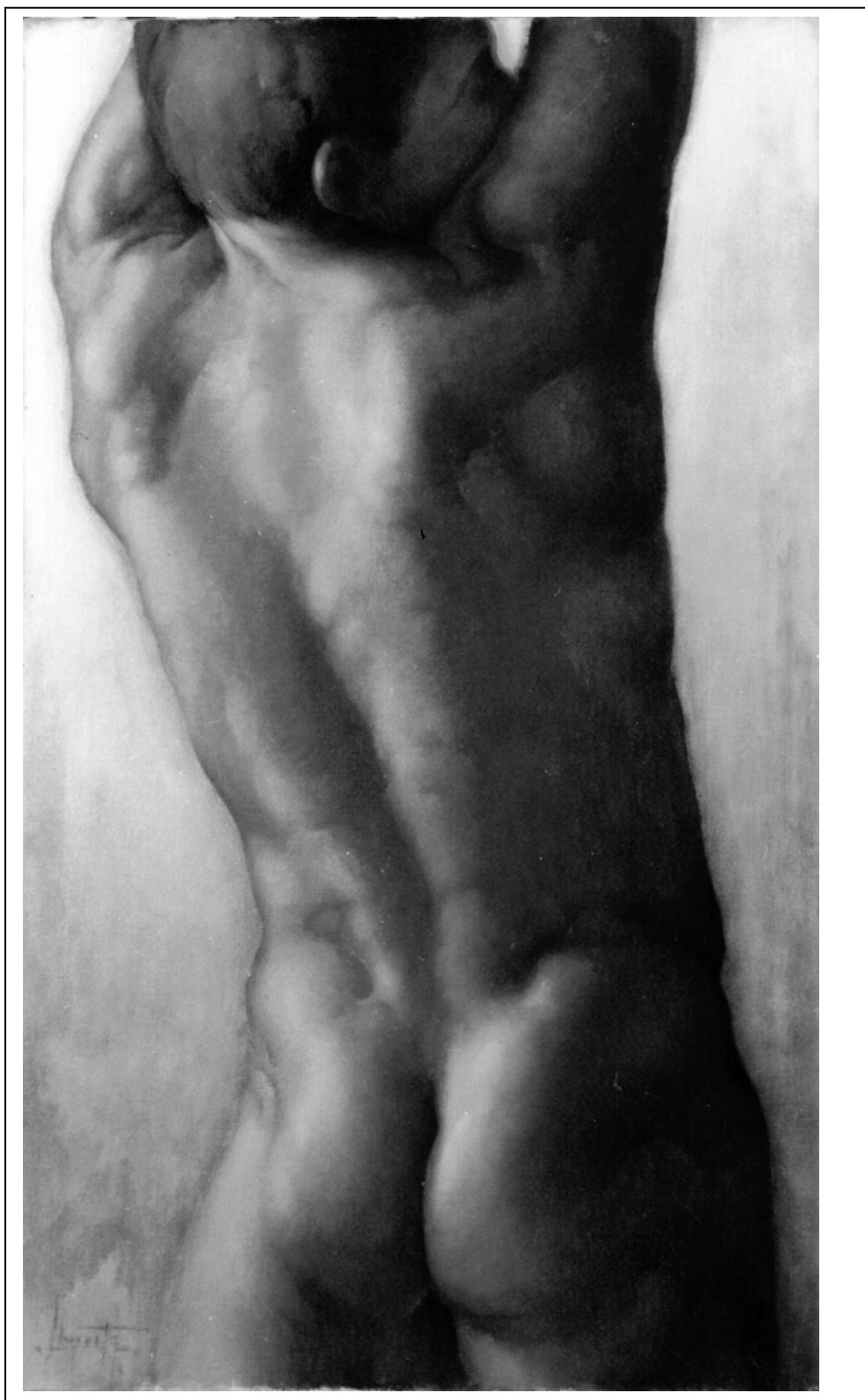
283. Mujeres abrazadas (1979)



252. Escorzo inferior (1977)



268. Dorsal femenino (1978)



267. Dorsal masculino (1978)



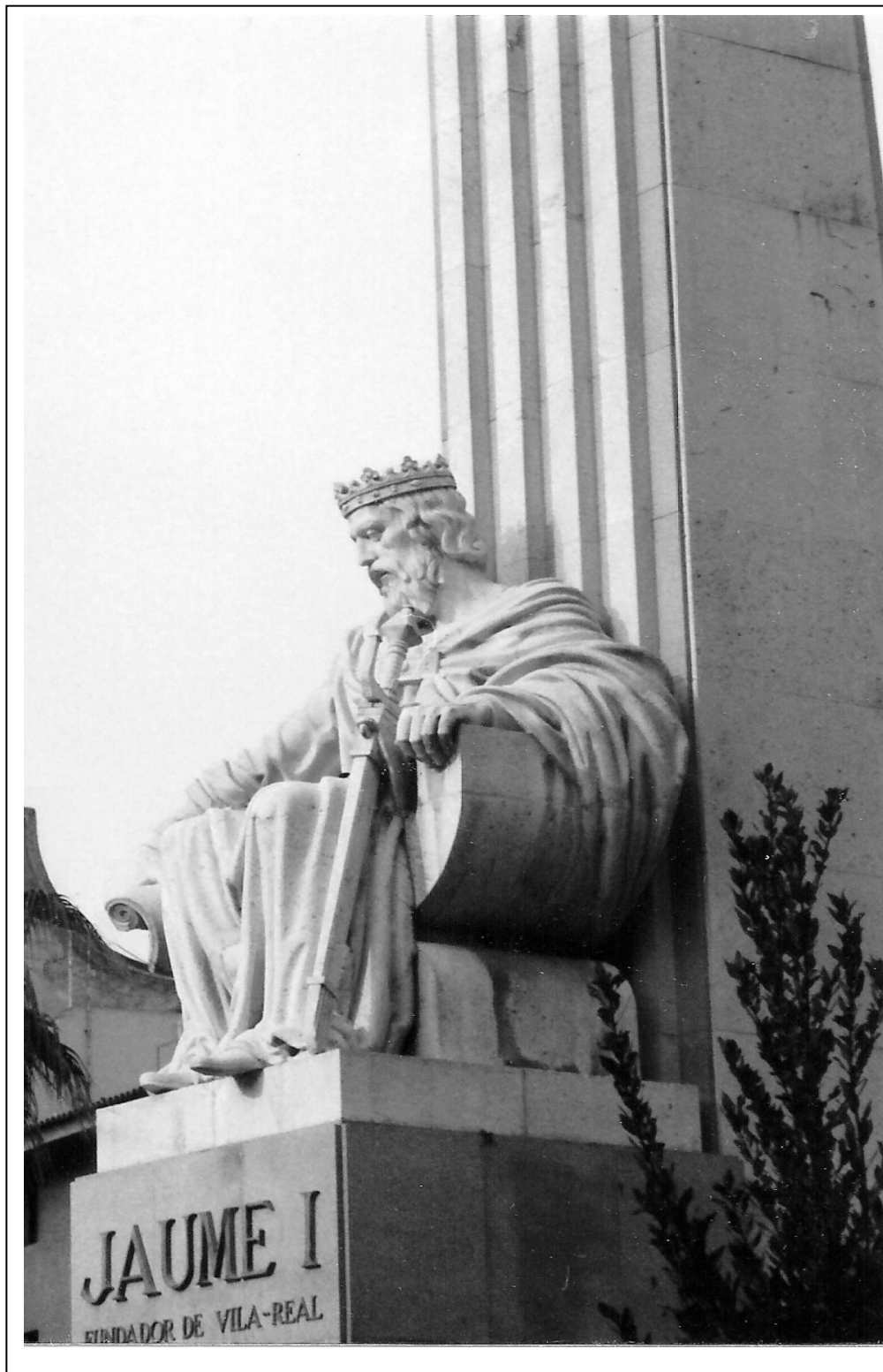
236. Hombre solo (Cuaderno de los amantes, 1977)



234. Herramienta de mar (Cuaderno de los amantes, 1977)



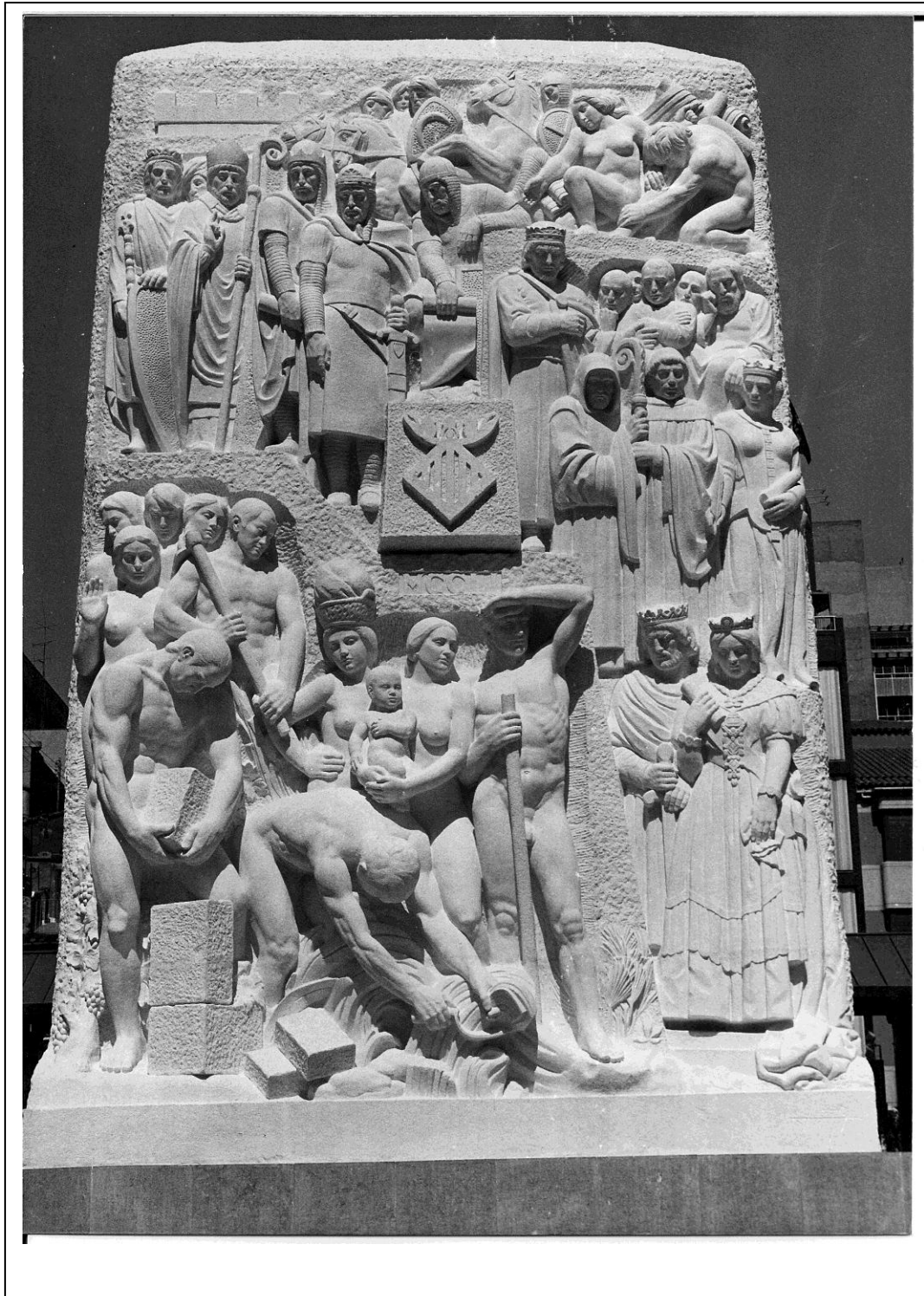
11. Monumento al Labrador. Vila-real. (1973)



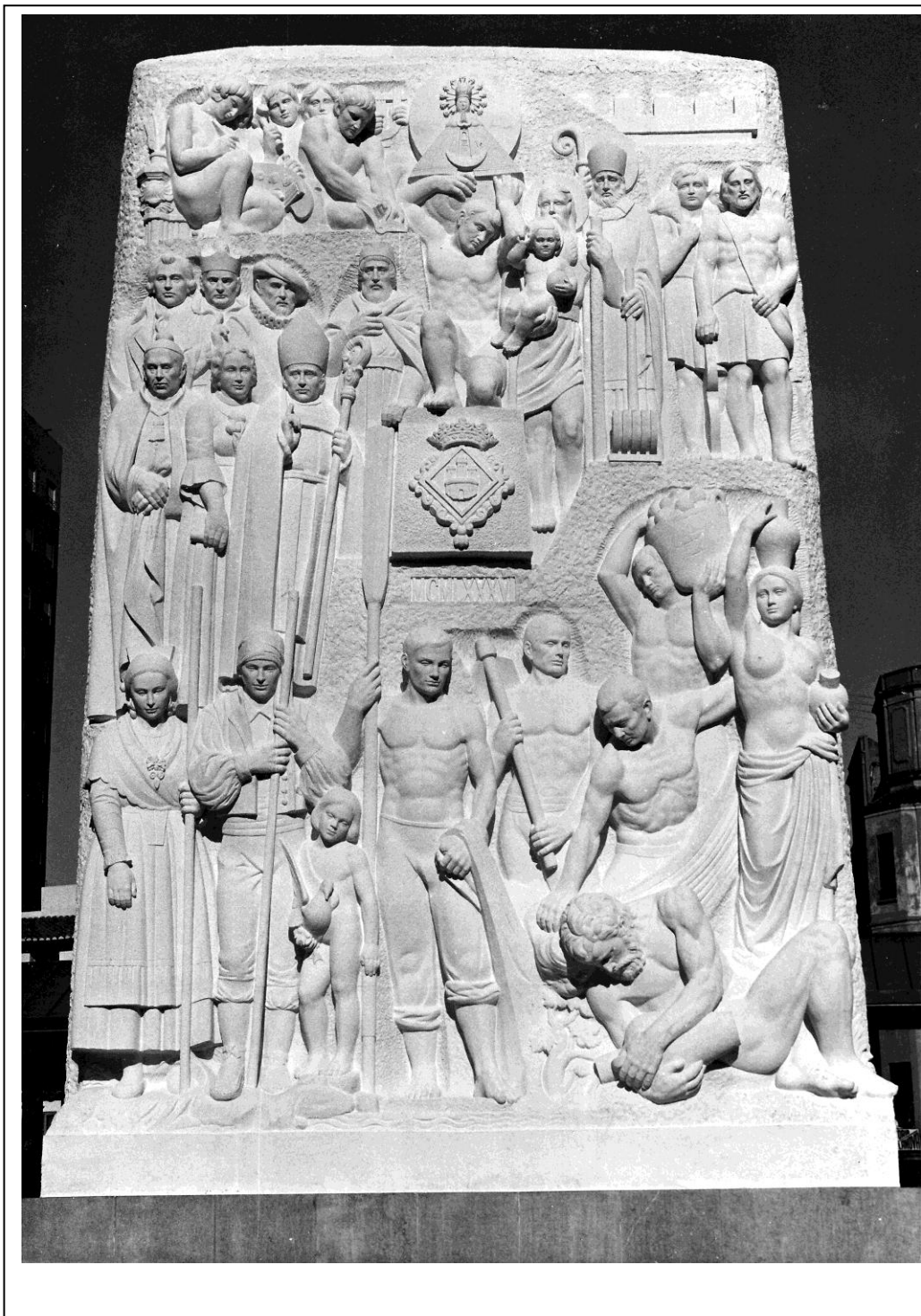
12. Monumento a Jaime I. Vila-real (1974)



20. Monumento a Jaime I. Almazora. (1984)



24. Monumento a la Historia de la Ciudad. Castellón. (1987)



24. Monumento a la Historia de la Ciudad. Castellón. (1987)



16. Torso masculino. (1978)



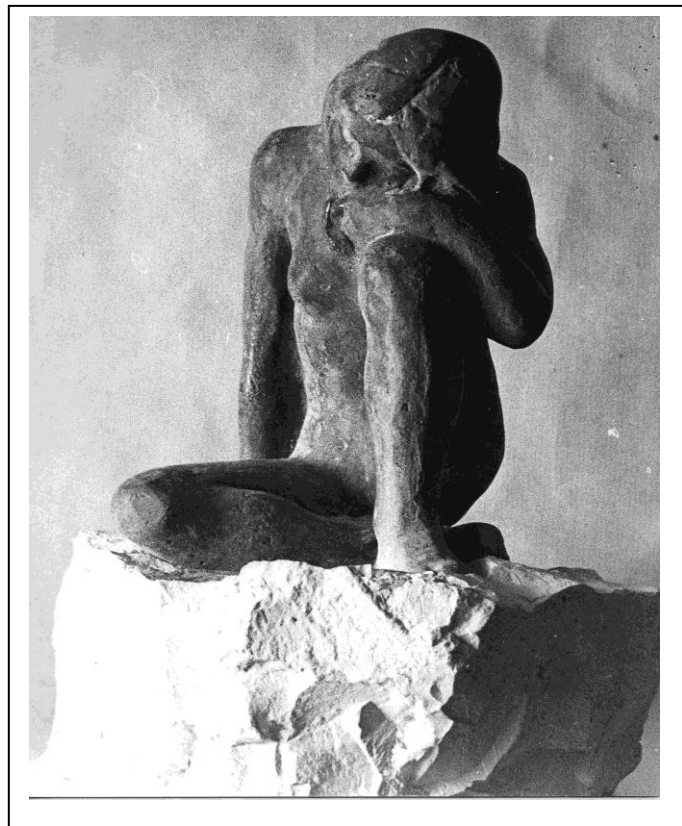
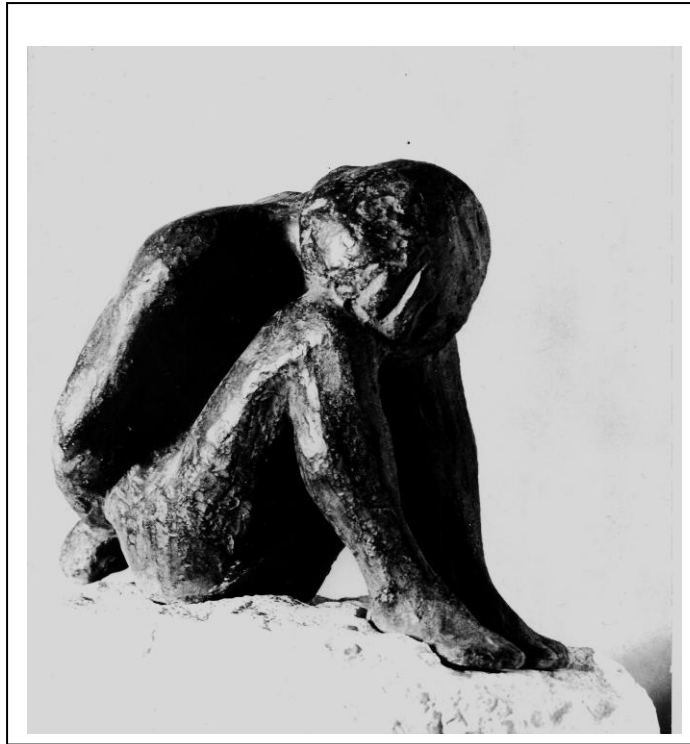
17. Torso femenino (1978)



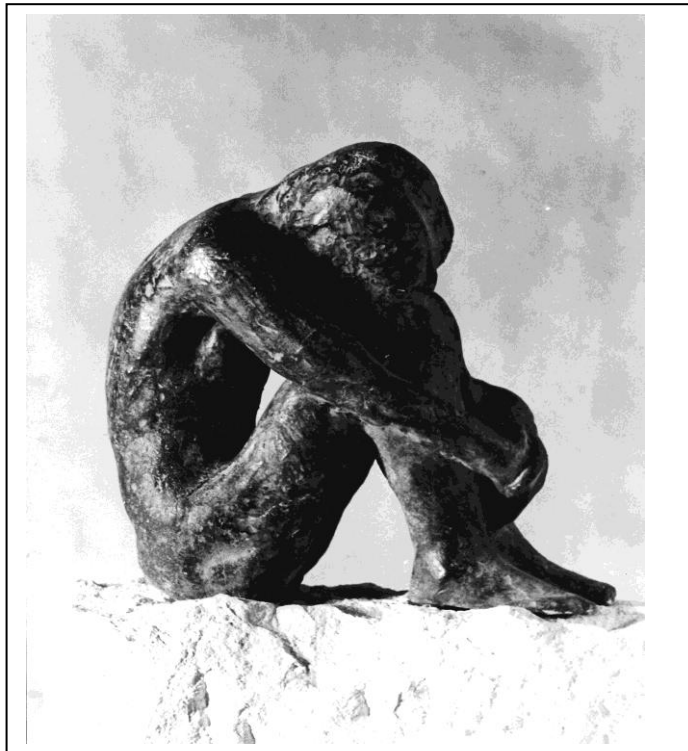
18. Pareja abrazada (1978)



13. Construcción (1975)



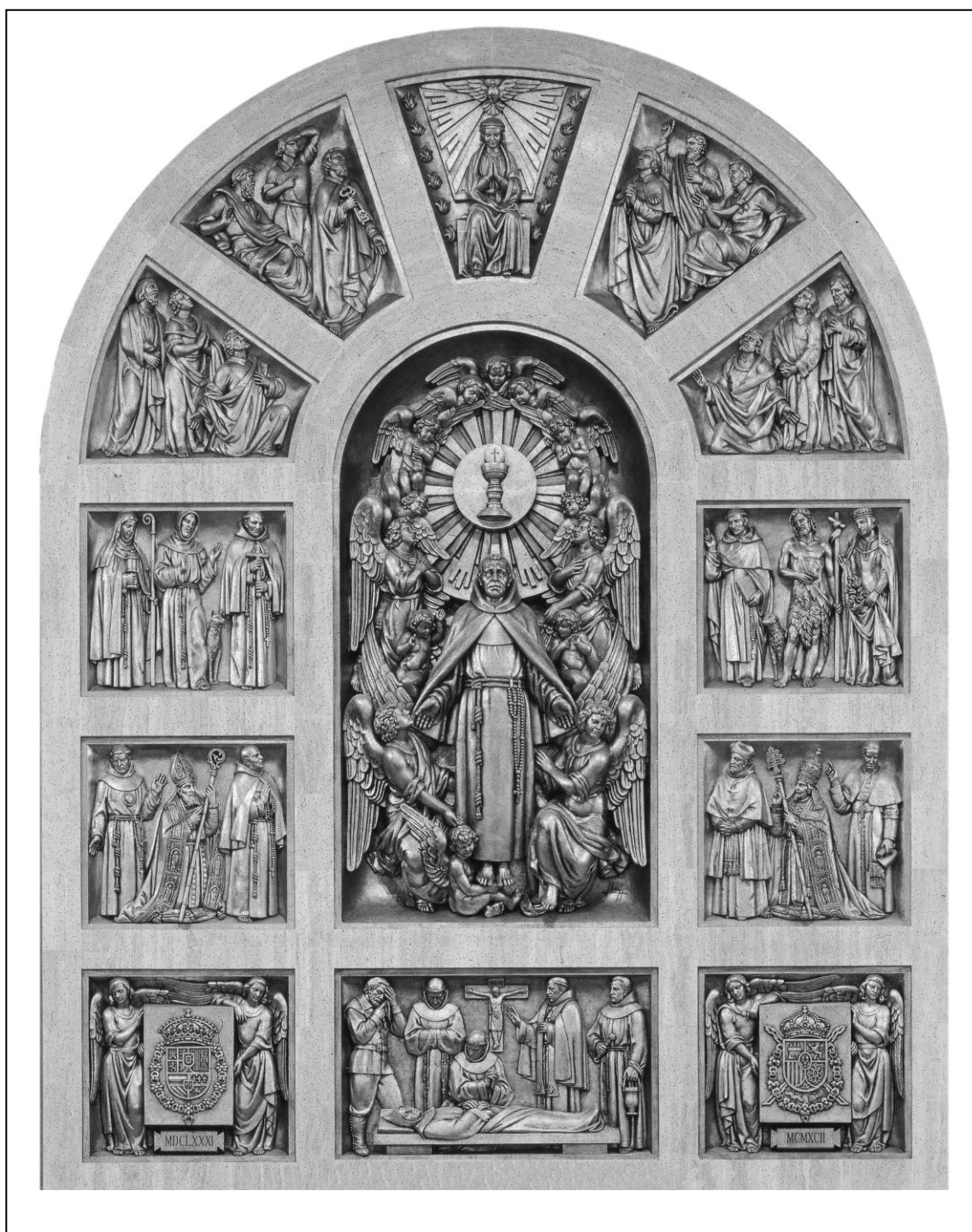
15. Figuras infantiles (1977)



15. Figuras infantiles. (1977)



**14. Sepulcro de Santa María Rosa Molas.
Jesús-Tortosa (1977)**



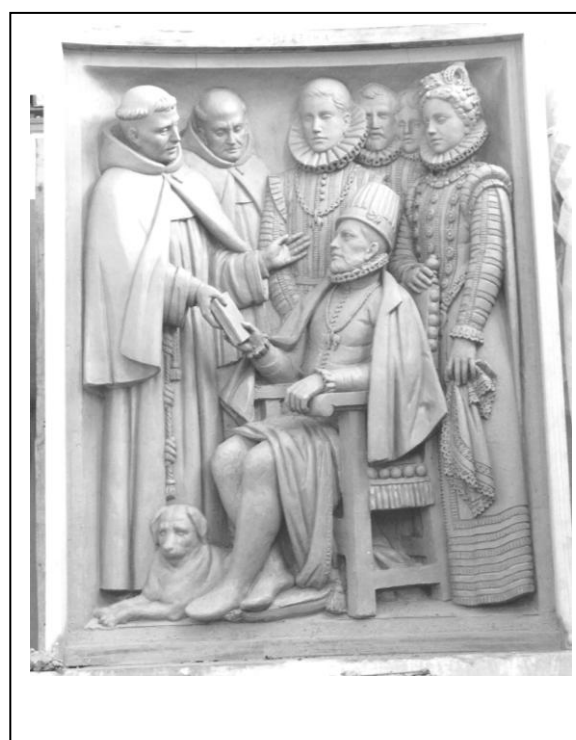
**33 a 45. Retablo de la Real Capilla.
Basilica de San Pascual. Vila-real. (1991)**



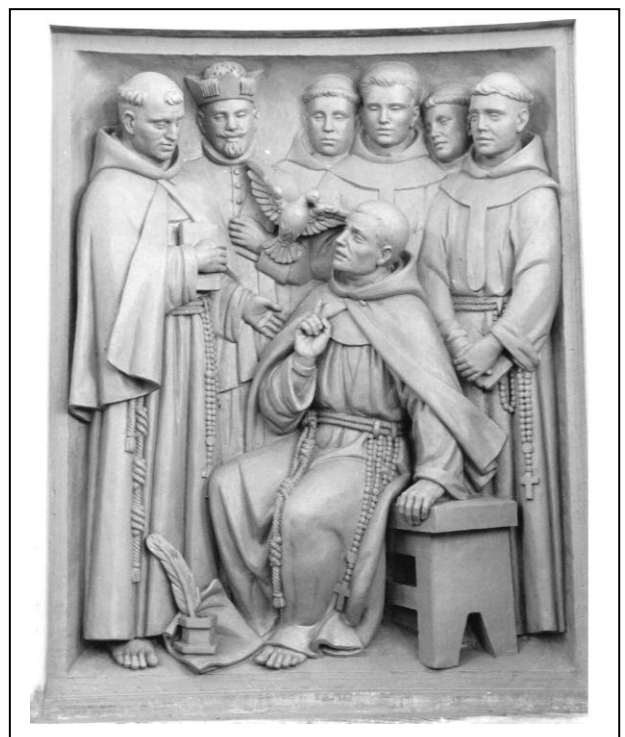
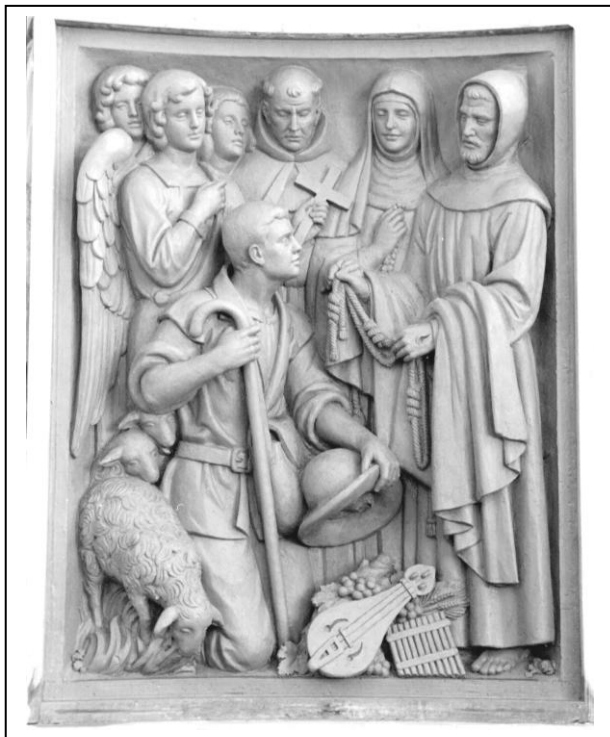
32. Sepulcro de San Pascual. Capilla Real. Vila-real (1991)



31. Cenotafio del beato Diego Baylón. Vila-real. (1990)



49,50,51. Paneles murales de la Real Capilla. Vila-real (1995)



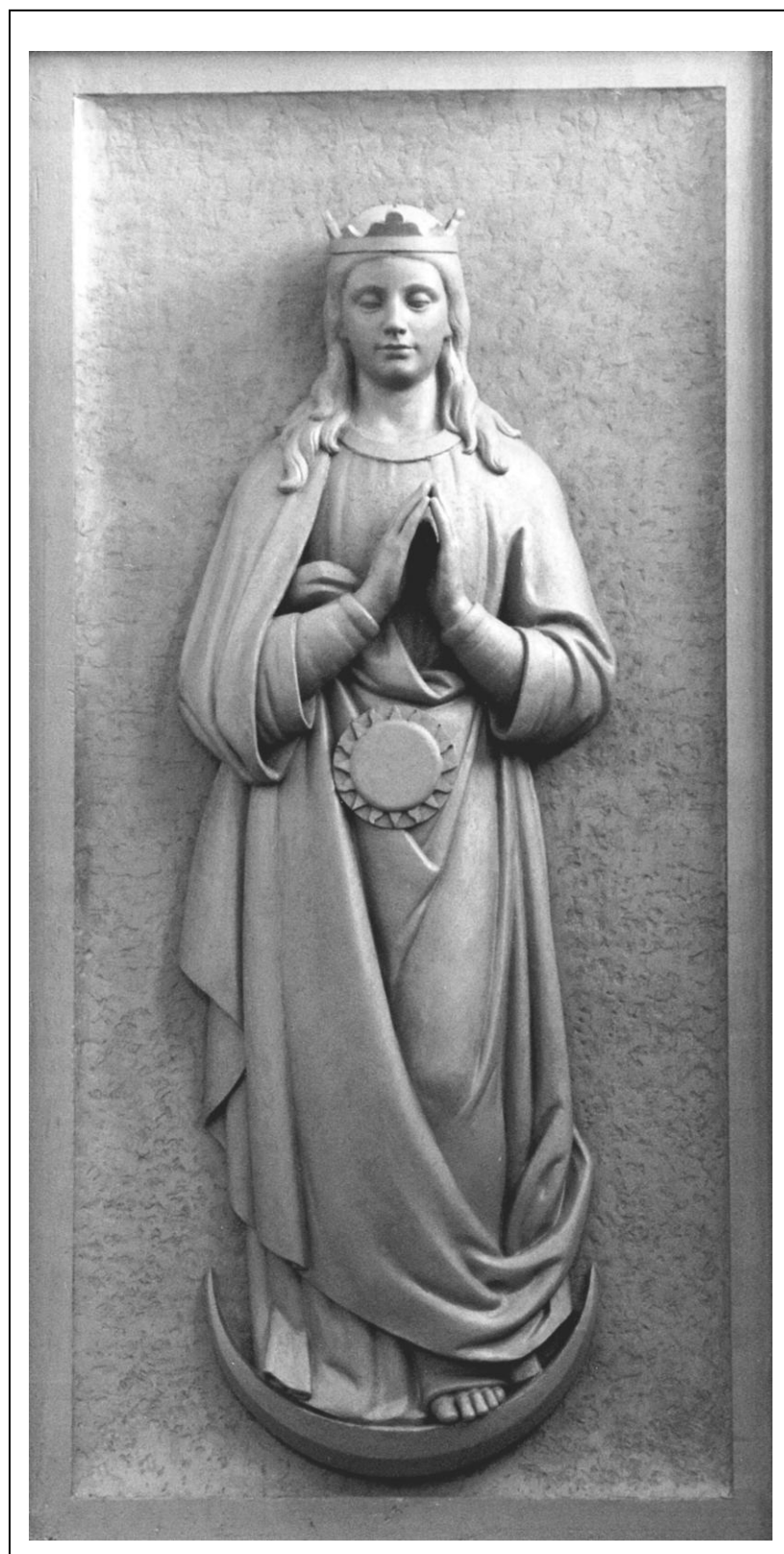
**52, 53, 54. Paneles murales de la Real Capilla. Vila-real.
(1995)**



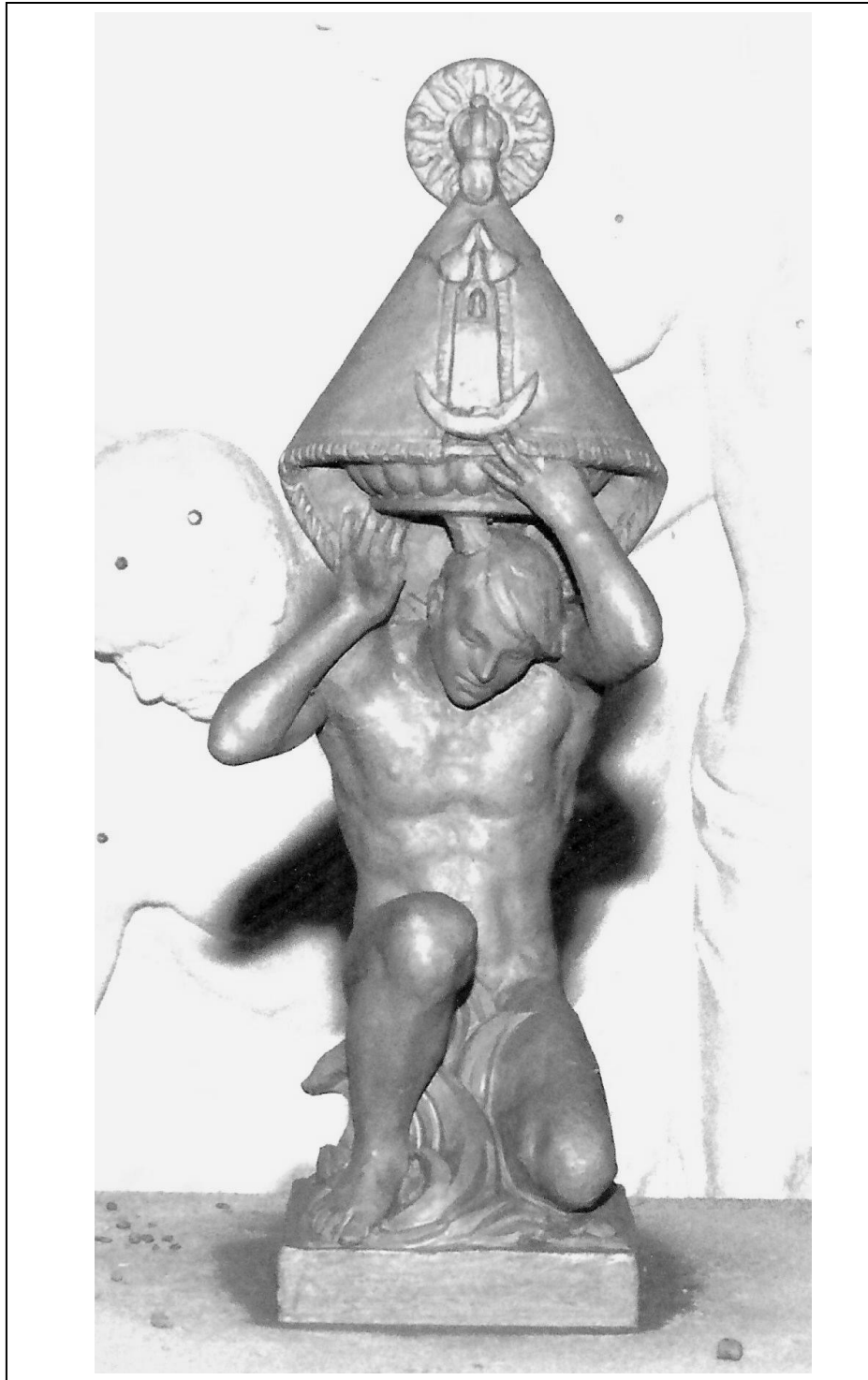
19. “San Isidro”. Caja Rural. Castellón. (1981)



30. San José Manyanet. Barcelona. (1988)



60. Nuestra Señora de la Esperanza. Onda. (2000)



55. “Mare de Déu de Lledó”. Castellón. (1996)



56. Monumento a San Pascual. Vila-real (1997)



Manto de la Inmaculada. Vila-real.



Aureola de la Inmaculada. Vila-real.

7.3. Álbum gráfico personal



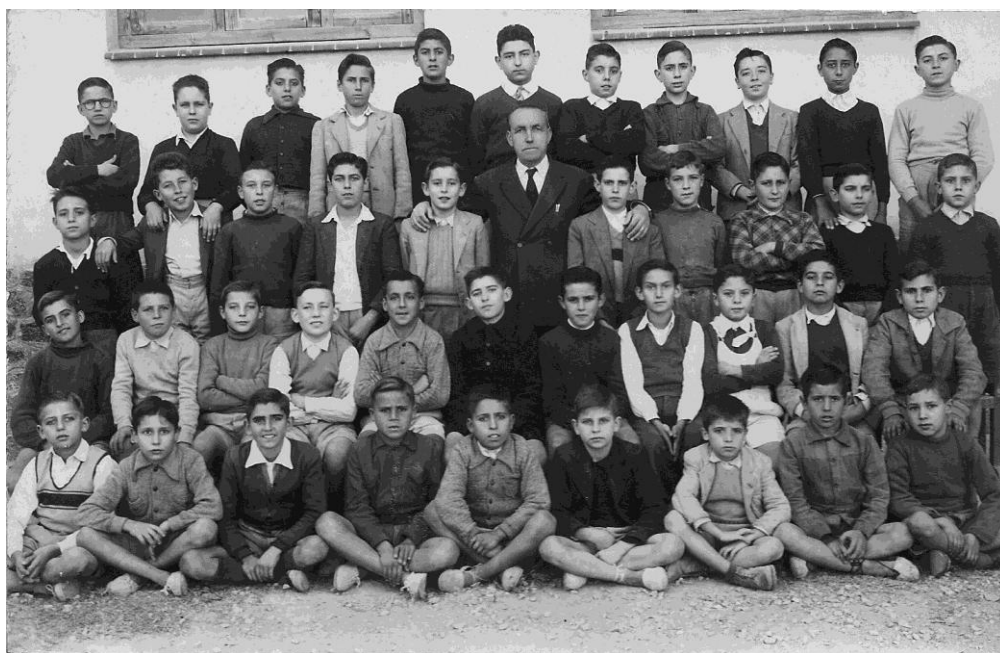
Primeras muestras artísticas (1943)



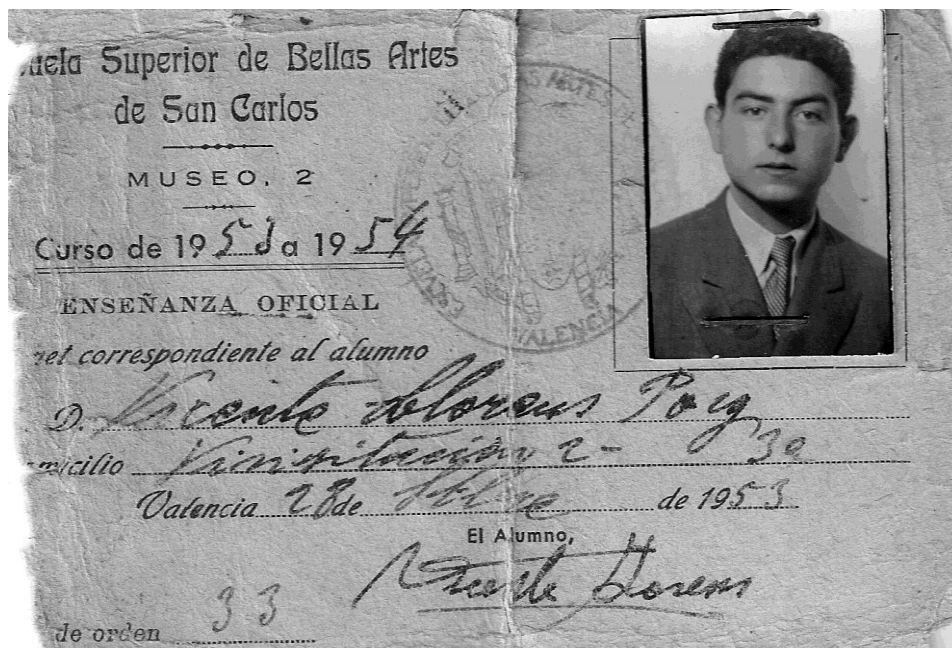
“Mancebo” de la Inmaculada y de Primera Comunión (1944)



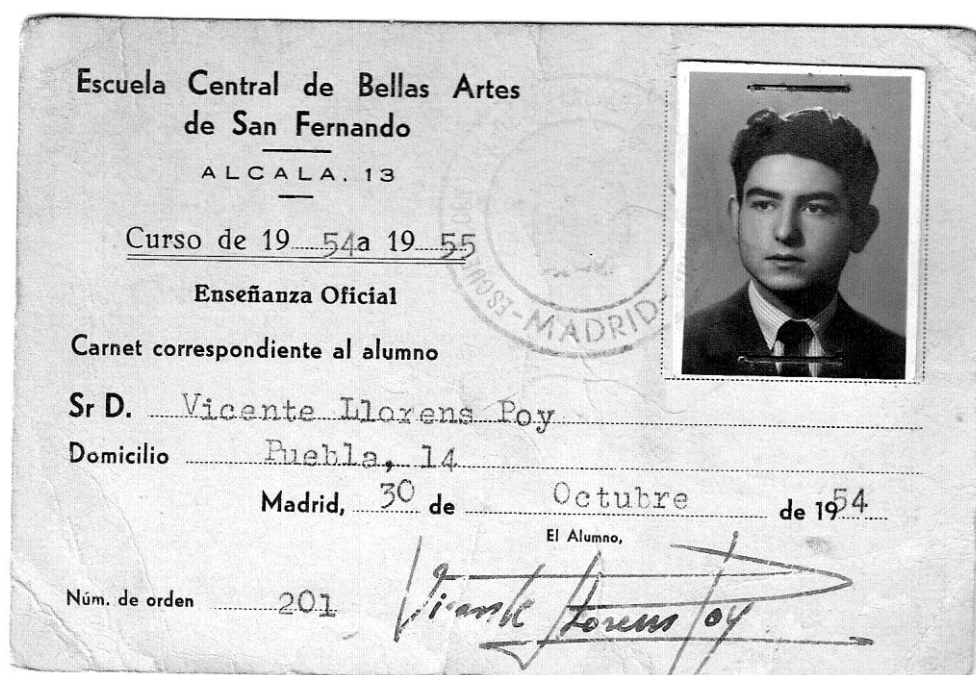
Recuerdo escolar (1948)



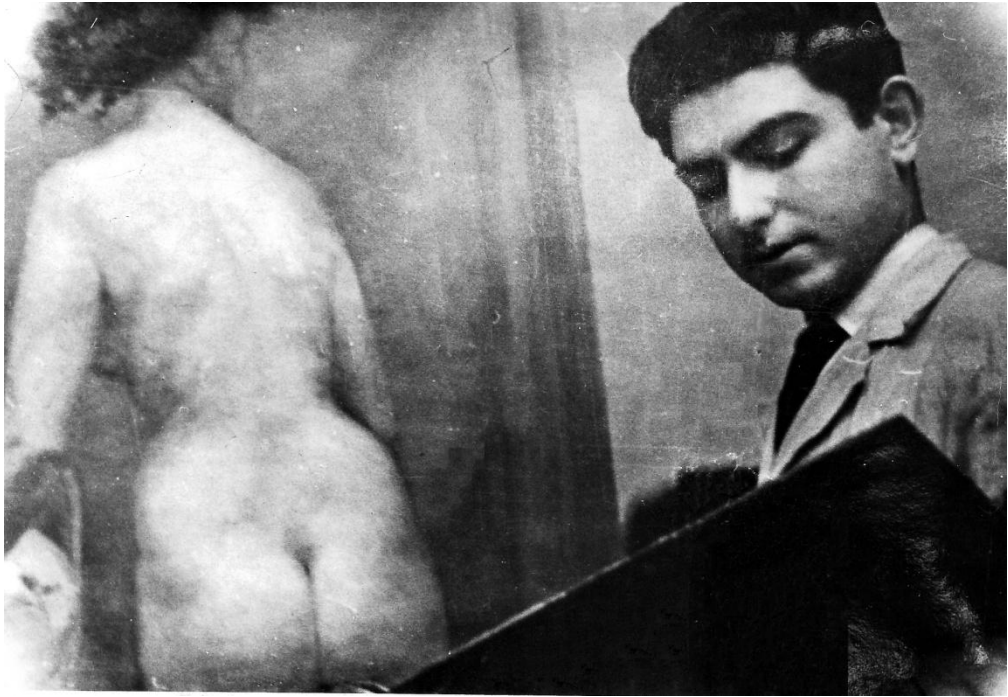
Arriba, en el centro, con los compañeros del Grupo Escolar “Cervantes” (1948) y el maestro D. Florentino Pérez.



Carnet de estudiante de Bellas Artes en Valencia (1953)



Carnet de estudiante de Bellas Artes en Madrid (1954)



**Pintando el óleo con el que logró la beca “Carmen del Río”
(1955)**



Jugando a las cartas con Ortells en el verano de 1957.



Pintando al aire libre en el Maestrazgo (1959)



Con José Luis Zamanillo y otros dirigentes carlistas (1959)



Con sus padres y el maestro Ortells y su familia (1961)



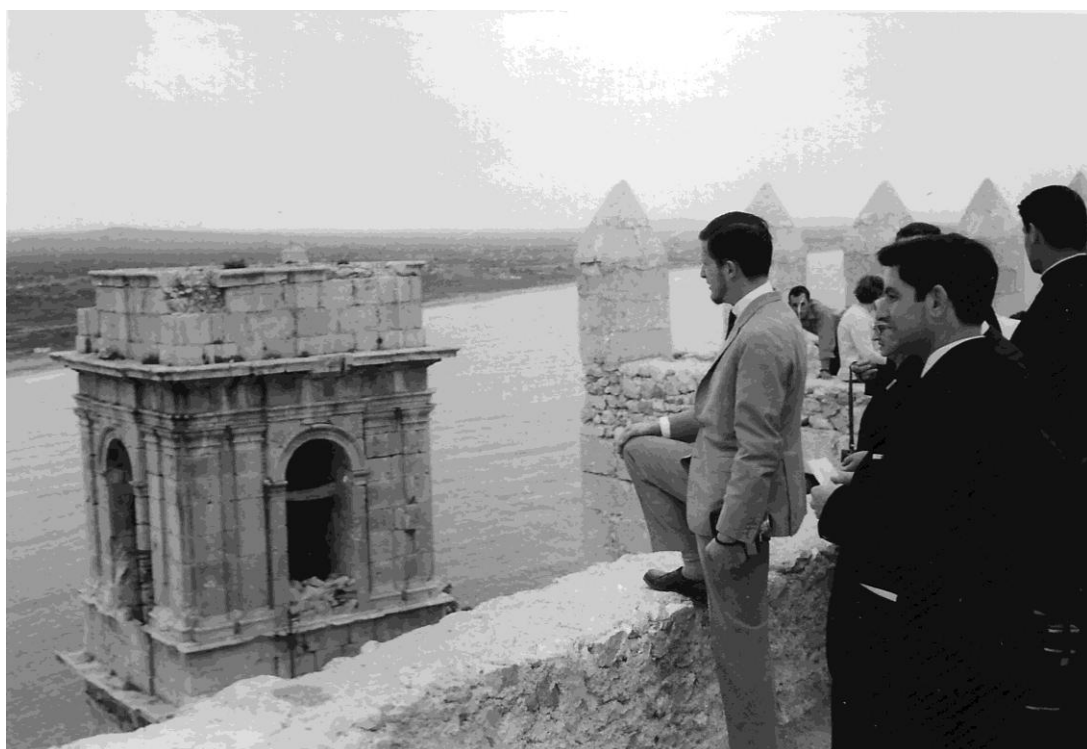
Con la Guardia Suiza en el Vaticano (1963)



Exposición en el Palacio Ruspoli, Roma (1963)



Exposición en la Embajada Española en Lisboa (1965)



En Peñíscola, con el príncipe Simeón de Bulgaria, en el verano de 1965.

ACADÉMIE EUROPÉENNE DES ARTS
 Siège Social : 25, Rue du Mont-Thabor, PARIS-1^{er}
 P. de P. enregistrée sous le N° 65/1.022

Monsieur *Thorens Roy Viente*
Colony 17 Villavieja
Espagne

est accrédité en qualité de
Membre Titulaire
et Sociétaire

LE SECRÉTAIRE ADMINISTRATIF, *[Signature]*

ACADÉMIE EUROPÉENNE DES ARTS
 SIÈGE SOCIAL:
 25, Rue du Mont
 Thabor, PARIS-1^{er}

CARTE N° *238/21*

Valable pour l'Année
1966 au
15 juin 1967 -

Carnet de estudiante en Paris (1966)



Exposición en Madrid (1968), junto a los Príncipes de España.



Exposición en Madrid (1972), con el ministro Oriol y Urquijo.



Exposición en Madrid (1977), con Antonio Gala y la actriz María Fernanda Docón.



Presentación del “Cuaderno de los amantes”, junto a Francisco Umbral (1978)



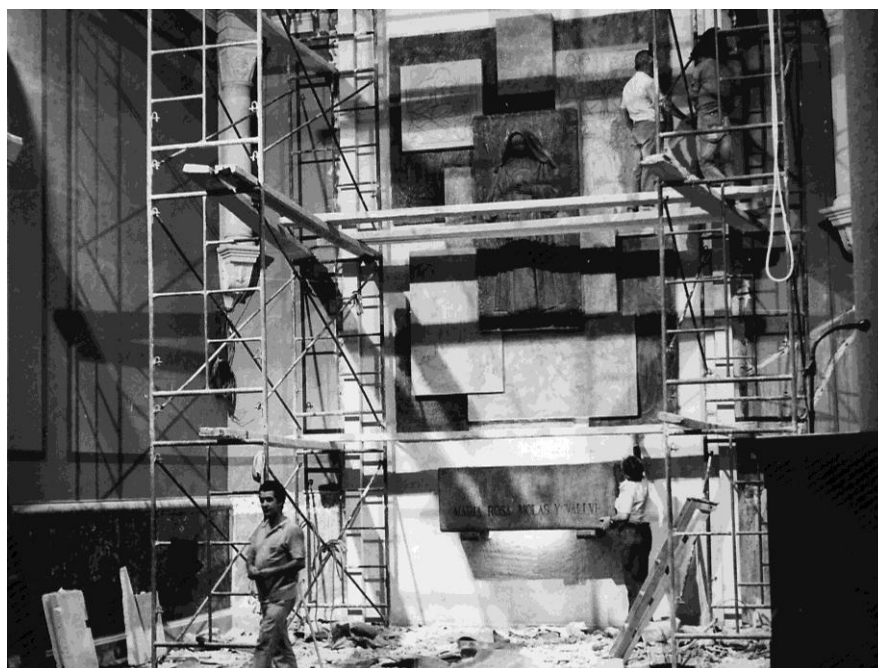
Montando el monumento al Labrador en Vila-real (1973)



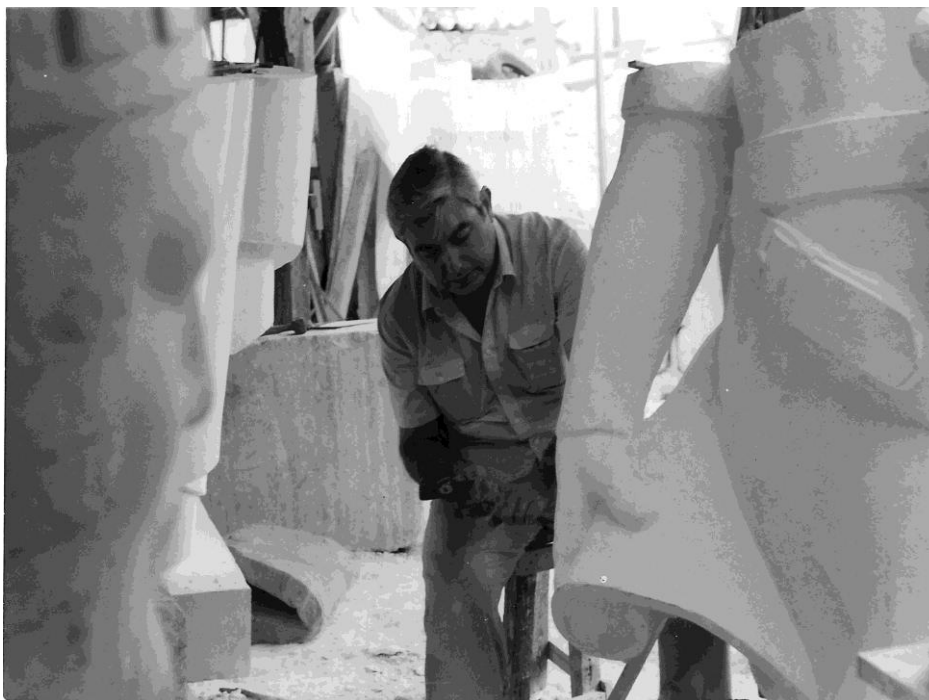
Trabajos de detalle en la estatua del rey Jaime I de Vila-real (1973)



Instalación del monumento a Jaime I en Vila-real (1974)



Retablo-sepulcro de la Madre María Rosa Molas en Tortosa (1976)



Retocando el monumento a Jaime I de Almassora (1982)



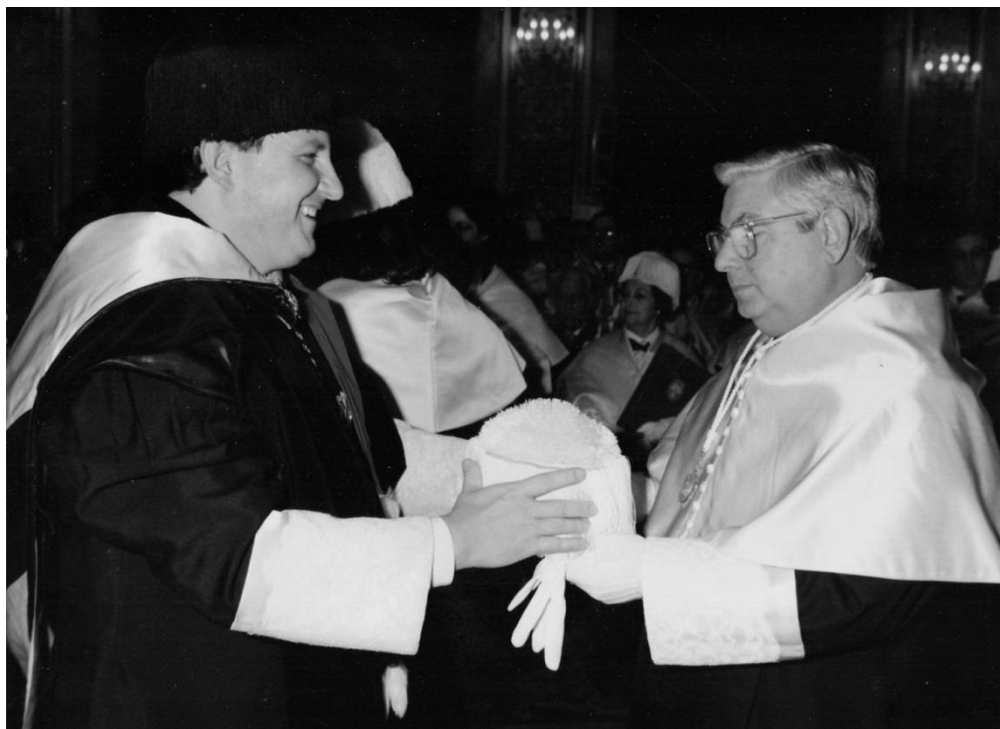
Modelado de la maqueta del monumento a la Historia de Castellón (1986)



Primeros pasos en el esculpido del monumento a la Historia de Castellón (1986)



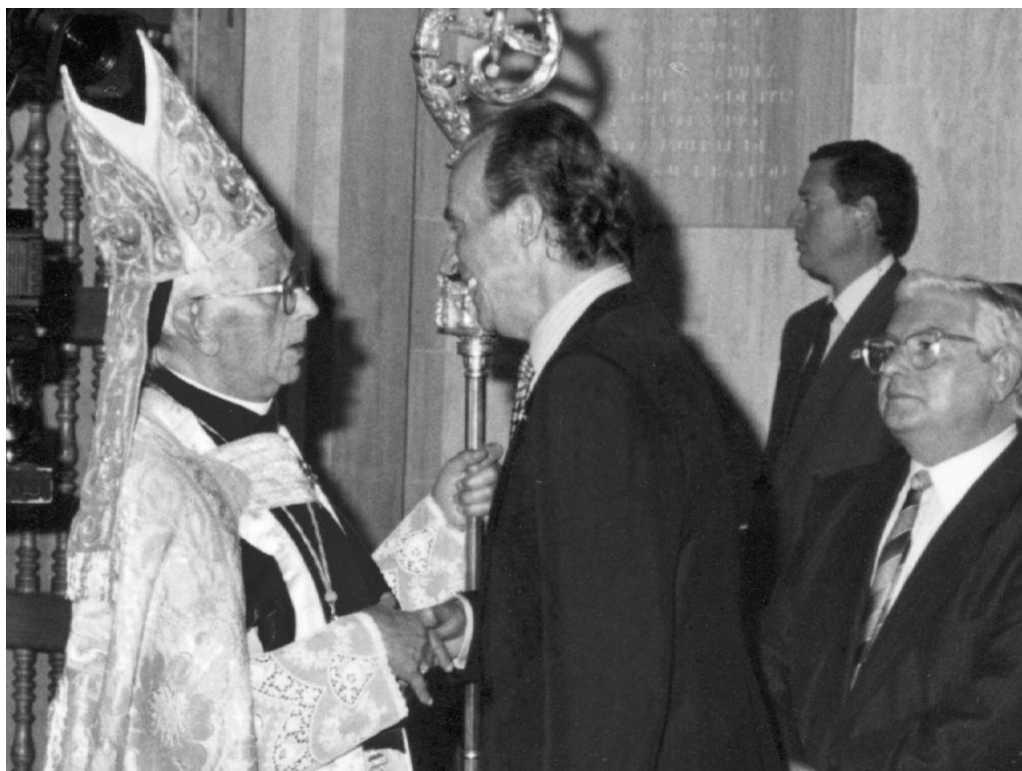
Modelado de la imagen de Nuestra Señora de Gracia para su ermitorio en Vila-real (1987)



Doctorado en la Universidad Complutense (1989)



Trabajo en estudio del sepulcro de San Pascual Baylón (1990)



Inauguración de la Real Capilla de San Pascual (1992)



Imagen de Nuestra Señora de Lledó en Castellón (1995)



Monumento a San Pascual Baylón (1997)



Nombramiento como Hijo Predilecto de Vila-real (2002)

